DIE NEUEREN SPRACHEN

ZEITSCHRIFT FÜR DEN UNTERRICHT

IM ENGLISCHEN, FRANZÖSISCHEN, ITALIENISCHEN UND SPANISCHEN

Band XXXIV. *September 1926.* *Heft 5.*

KRITIK UND INTERPRETATION DES „QUIJOTE“[1].

... Um einen Begriff von der umfassenden Geltung des „Quijote“ zu bekommen, braucht man sich nur ein wenig in spanischer Literatur umgetan zu haben oder eine Zeitlang selbst in Spanien gewesen zu sein: ob man nun klassische Werke, ein Lustspiel von Lope de Vega wie die „Dama boba“, oder Calderóns bekannten „Richter von Zalamea“ liest, oder ob man eine moderne spanische Tageszeitung zur Hand nimmt — man wird fast in jedem Fall irgendein Zitat, irgendeine Anspielung auf das Cervantinische Werk finden, die dem Schreiber gelegentlich ganz unbemerkt aus der Feder geflossen sein mag. Diese Verbreitung und Beliebtheit war, wie gesagt, zu allen Zeiten dieselbe, seit dem Erscheinen des Romans im Jahre 1605, der noch zu Lebzeiten des Verfassers, also in 11 Jahren, 16 Auflagen erlebte, also einen größeren Erfolg hatte als etwa seinerzeit die Werke Shakespeares oder Miltons. Nicht so seine Schätzung. Sieht man sich, um bei dem bekannten Beispiel zu bleiben, jene Anspielung im „Richter von Zalamea“ an, so erhellt zunächst: es ist eine komische Szene — ein armseliger Hidalgo und sein Diener werden mit Don Quijote und Sancho Panza verglichen — ja, man bekommt den bestimmten Eindruck, daß diese Figuren des Dramas von vornherein dem anderen Paar nachgebildet und ziemlich äußerlich in das ernste Stück

[1] Nachstehende Ausführungen geben, obendrein gekürzt, einen Vortrag wieder und machen natürlich auf Vollständigkeit keinen Anspruch, was wir besonders deshalb bemerken, weil jeder Kenner unter den neueren Arbeiten das Werk Ortega y Gassets vermissen wird; die älteren Urteile sind bekanntlich im dritten Band der »Bibliografia de las obras de Cervantes« von L. Rius zusammengestellt.

eingefügt seien, um das breite Publikum zu gewinnen. Das ist bezeichnend. Cervantes wird zwar von seinen Zeitgenossen, so von Lope, unter den ersten Dichtern — nie als erster — genannt, aber das ernste Lob erfolgt meist ausdrücklich unter Bezug auf andere Werke wie die „Galatea“ oder die „Novelas“; die Angriffe dagegen, die die literarische Kritik gegen den Dichter richtet, gründen sich vorwiegend auf den „Quijote“. Darunter fehlt selbstverständlich der Vorwurf nicht, diese „nationale Bibel“ der Spanier, wie man den Roman heute nennt, sei nicht „national“. Wie? rufen die Carillo und Maruján aus: Konnte Cervantes nichts Besseres tun, als unsere Ideale der Ehre und Ritterlichkeit lächerlich machen? Was sollen wir dem Ausland erwidern, wenn es uns auffordert: Betrachtet Euch in diesem Spiegel! Wichtiger als bloße Zustimmung oder Ablehnung sind für uns natürlich die außerordentlich seltenen charakterisierenden Urteile, und da hat Tomás Tamayo y Vargas seine ganze Verachtung des Dichters in einem Worte zusammengefaßt, das man genial nennen kann, insofern es uns heute noch sein Wesen aufs glücklichste auszudrücken scheint, nur daß sich inzwischen auf Grund unserer veränderten Anschauungen der darin enthaltene Tadel in Lob verkehrt hat. Er nennt Cervantes ein „ingenio lego“, ein Laientalent, jemanden, der an der gelehrten theologischen und vor allem humanistischen Bildung der Zeit keinen Teil hatte und der infolgedessen im Bereich der hohen Dichtung nicht zählte. Diese Ansicht bestätigen u. a. einige Sätze aus der Approbation zum „Marcos Obregón“, worin der „Quijote“ solchen Unterhaltungsbüchern zugerechnet wird, und das stimmt mit dem überein, was wir aus den Anspielungen in Calderóns und Lopes Stücken herauszulesen glaubten. Der „Quijote“ war in den Augen der Zeitgenossen ein populärer Unterhaltungsroman — ob gut oder schlecht, darüber gehen die Meinungen auseinander —, aber jedenfalls hat keiner daran gedacht, ihm etwa eine über die Verspottung der Ritterbücher hinausgehende Bedeutung beizumessen. Noch 1737 heißt es in einer sonst für den „Quijote“ außerordentlich günstigen Besprechung: „Kurz, der letzte Roman des Cervantes, ‚Persiles‘ zeigt größere Erfindung und Kunst und einen erhabeneren Stil als der ‚Quijote‘, aber er hat nicht dieselbe Aufnahme gefunden, weil die Erfindung im ‚Quijote‘ populärer ist.“

Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, festzustellen, wann und bei wem sich der Umschwung in der Beurteilung des

„Quijote“ vollzogen hat. Einmal sind die Zeugnisse aus allen Zeiten und Ländern schier unübersehbar — denn die Verbreitung des Romans ist ja fast ohnegleichen — und dann bieten diese Äußerungen selbst sehr wenig Anhaltspunkte. Unzweifelhaft scheint uns folgendes: erstens, daß erst der Wandel der poetischen Anschauungen bei Anbruch der Romantik eine andere Einschätzung des „Quijote“ herbeigeführt hat, was schon die bloße Überlegung wahrscheinlich macht, und zweitens, daß diese neue Würdigung, was auch die Spanier sagen mögen, vom Auslande und insbesondere von England ihren Ausgang genommen hat — was wiederum ganz erklärlich wäre, da die Romantik in Spanien eben am spätesten angeht. Will man trotzdem ein Wort vorziehen, nicht in dem Sinne, als ob dieser besondere Ausspruch nun andere beeinflußt und so einen Umschwung der Meinung bewirkt habe, sondern indem man diese Worte selbst nur als einzelnes Symptom, als erstes Anzeichen des aufkommenden neuen Geschmackes wertet, so wird man den Finger auf eine Stelle bei Samuel Johnson legen dürfen. Er sagt 1750 im „Rambler“: „Wenige Leser werden inmitten ihres Vergnügens und Mitleids leugnen können, daß sie an ähnlichen Vorstellungen gelitten haben . . .“ Und er fährt fort: „Wenn wir Don Quijote bemitleiden, gedenken wir unserer eigenen Mißhelligkeiten . . .“ Neu daran ist nicht etwa, daß der Held trotz seiner individuellen Gestaltung als typisch und allgemeinmenschlich empfunden wird, das hatten andere auch getan und den närrischen Ritter ihren Lesern als warnendes Beispiel hingestellt, neu und wirklich unerhört ist vielmehr, daß er jetzt nach 150 Jahren zum erstenmal Mitleid findet! In diesem Worte „Mitleid“ haben wir sozusagen den Angel- und Wendepunkt in der Beurteilung des Romans vor uns: von dem Augenblicke, wo Don Quijote Mitleid erfährt, hört er auf, eine nur komische Figur zu sein (deren Wesensmerkmal eben ist, daß man sie nicht bemitleidet), von dem Augenblicke beginnt sein Charakter schon ins Tragische zu spielen und läßt seine Steigerung zum wahren Helden und die des Romans zum tragischen Menschheitsepos zu. Daß Held und Roman in unserem Geiste dieser Entwicklung gefolgt sind, daß dies unsere heutige Auffassung ist, ist bekannt. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist jene sentimentale Teilnahme selbstverständlich. „Don Quijote tut mir nicht leid“, schreibt Wordsworth — er setzt dies Leidtun also voraus — „vielmehr glaube ich, daß ein auf so edle Weise in Anspruch genommener

Geist Verehrung verdient“. Byron seinerseits erklärt das Werk, das den Zeitgenossen des Cervantes so komisch vorgekommen war, für „die traurigste aller Geschichten und noch trauriger darum, daß sie uns lachen macht“. Mérimée endlich faßt sein Urteil beinahe in eben die Worte Johnsons zusammen: „Wir bemitleiden und bewundern Don Quijote, weil er in uns viele Gedanken weckt, die uns mit ihm gemein sind.“ Mitleid und Bewunderung — da haben wir ungefähr die Empfindungen, die wir seit Aristoteles dem tragischen Helden zu zollen verpflichtet sind. Übrigens hat sich dieser Sublimierungsprozeß nicht auf den edlen Ritter beschränkt, sondern bezeichnenderweise auf den gefräßigen Sancho übergegriffen. So schreibt schon Herder: „Und nun . . . küsse ich ehrerbietig den Saum des Gewandes des Ehrenwertesten aller Statthalter, Sancho Panzas,“ worauf er fortfährt, ihn im selben Ton als den weisesten und uneigennützigsten Regenten zu feiern. Man kann bei dieser Gelegenheit nicht umhin zu bedauern, daß sich unter den Deutschen kein ganz Großer in dem Maße für Cervantes eingesetzt hat wie für Shakespeare, denn sicherlich sind dem deutschen Geistesleben so Werte verloren gegangen, für die es offenbar aufnahmefähig war. Von Goethe ist mir insbesondere seine Äußerung zum Kanzler Müller gegenwärtig, worin er vermutlich im Gedanken an Calderón im „Quijote“ die gelungene Verkörperung der Idee rühmt, ganz gewiß mit Unrecht; denn Don Quijote verkörpert so wenig eine Idee, daß man weit eher geneigt wäre, wie schon beim Licenciado Vidriera ein lebendes Modell als Urbild anzunehmen. Ebenso ist die Bemerkung, der zweite Teil des „Quijote“ sei besser ungeschrieben geblieben, mit Verlaub zu sagen, ein wenig unvorsichtig: gerade das nämlich erregt heute unsere Bewunderung, daß es Cervantes gelungen ist, im zweiten Band das Thema zu vertiefen und die Gestalten zu läutern, ohne doch unsere Teilnahme abzuschwächen und die Einheit des Werkes zu gefährden, während etwa der zweite Teil des „Faust“ zum mindesten einer ganz anderen Gattung angehört als die Gretchentragödie. Das Beste, was ein deutscher Dichter über den „Quijote“ geschrieben hat, dürfte Heines Einleitung zu der illustrierten Ausgabe von 1837 sein, schon deshalb weil Heine vergleichsweise die größte Sachkenntnis entwickelt, nicht nur das Werk mehrmals gelesen hat, sondern sich auch über die Lebensumstände des Dichters unterrichtet zeigt und schließlich alles überflüssige Theoretisieren vermeidet. Besonders

hervorheben möchte ich, daß er auch die tiefe katholische Gläubigkeit des Cervantes nicht verkannt hat, der dieser „vielleicht jene große epische Seelenruhe verdankt, die wie ein Kristallhimmel seine bunten Dichtungen überwölbt“, diesen Katholizismus, den noch kürzlich kein Geringerer als André Suarès ohne jeden Grund in Zweifel zog und der doch letzten Endes die Ursache der verschiedenen Auffassungsmöglichkeit des Romans ist, daß der Dichter dies schmerzliche Buch so heiter schreiben konnte. Die Sache ist doch die: wenn Cervantes seinen Helden am Ende zur Vernunft kommen und eines christlichen Todes sterben läßt, so ist für ihn alles gut, der gute Quijano hatte sozusagen nicht viel versäumt, der nicht in diesem Sinne gläubige Leser dagegen muß selbst diesen Tod tragisch empfinden, ähnlich wie etwa den Tod Götzens von Berlichingen, denn er beschließt ein verfehltes und unsinniges Leben und Streben. Sie verstehen, warum ein Calderón den Roman unmöglich tragisch nehmen konnte und warum ein Byron nicht umhin konnte, ihn tragisch zu nehmen . . .

Kehren wir nach Spanien zurück, wo diese neue Schätzung des „Quijote“ selbstverständlich nicht nur gelegentliche Äußerungen und kürzere Aufsätze, sondern ernstere Auseinandersetzungen und umfangreiche Untersuchungen hervorgerufen hat. Denn wenn auch, wie gesagt, die Verbreitung und Beliebtheit des Romans zu allen Zeiten dieselbe war, so hat doch inzwischen das Publikum seiner Leser gewechselt, er ist kein volkstümliches Unterhaltungsbuch mehr, sondern ein Werk für literarisch Gebildete, wobei es dahingestellt bleiben mag, inwieweit sich dieser Wandel unter der direkten Einwirkung ausländischer Urteile oder auf Grund einer spontanen nationalen Entwicklung vollzogen hat. Die ersten Ergebnisse dieser neuen Beschäftigung mit dem „Quijote“ muten uns allerdings recht sonderbar an, man gewinnt den Eindruck, als ob die Verfasser sich über das, was sie an dem Roman anzog, nicht klar gewesen seien und ihrerseits im Sinne der Zeit Cervantes Vorzüge andichten, über die er gar nicht verfügt. Es handelt sich um jene Arbeiten, die man in den Bibliographien unter der Rubrik „Cervantes Polígrafo“ findet, die etwa die Titel führen „Cervantes als Arzt“, „Cervantes als Geograph“, „Cervantes als Militär“ und in denen der Nachweis versucht wird, daß Cervantes auf diesen Gebieten außergewöhnliche Kenntnisse gehabt habe. Das bedeutendste Erzeugnis dieser immer noch rationalistisch-klassizistischen Geistes-

richtung ist der berühmte Kommentar zum „Quijote“ von Clemencín aus den Jahren 1833—39. Er ist in seinem literarhistorischen Teil noch heute unentbehrlich, denn Clemencín hat sämtliche Ritterromane gelesen und ist imstande, jede Anspielung, die uns heute unverständlich bliebe, zu belegen. Über seine Sacherklärungen freilich müssen wir lächeln. Wenn ich sage, daß er bei der Erwähnung von Don Quijotes Spitzbart anmerkt, daß die Juden nach einer Vorschrift, ich glaube, im Leviticus Bärte tragen mußten, daß die Griechen dagegen keine trugen, daß Dionys der Tyrann sich den Bart absengen ließ, daß bei den Römern Scipio Africanus das Rasieren aufgebracht habe usw., dann habe ich diese Art hinreichend charakterisiert. Vollends arg ist seine Stilkritik. Cervantes pflegt bekanntlich im Ausdruck eine gewisse künstlerische Asymmetrie, die natürlich den Vorschriften klassischer Regelmäßigkeit widerspricht, und in solchen Fällen bestimmt Clemencín unter dem Text: es muß so heißen! Man sieht, der gelehrte Kommentator fühlt sich dem „ingenio lego“ des Dichters noch durchaus überlegen und er verfährt auch im Vorwort keineswegs glimpflich mit ihm: seine Anachronismen z. B., die dem unbefangenen Leser kaum auffallen, nennt er schlankweg „unverzeihlich“. Trotzdem darf man sich durch die strenge Miene des Herrn Magisters nicht irremachen lassen, er liebt den Dichter und seinen Helden, wie ja schon die mühevolle Arbeit eines solchen Kommentars beweist, und er gesteht diese seine Liebe zu dem sinnreichen Ritter im Vorwort ausdrücklich ein, mit den gebotenen Einschränkungen, wie sich versteht. Einen Schritt weiter geht Alcalá Galiano, der Klassizist, der zu der ersten romantischen Dichtung in Spanien das Vorwort schrieb. Er versteigt sich zu der Behauptung, daß die Diktion des „Quijote“ selbst bei ihren Fehlern andere übertreffe, deren Vorzüge geringer seien, und erklärt gleichzeitig, man könne den „Persiles“ kaum mehr lesen, jenen letzten Roman des Cervantes, von dem es zwei Jahrzehnte vorher hieß, er zeige „größere Erfindung und Kunst und einen erhabeneren Stil“ als der populäre „Quijote“. Der Romantiker Hartzenbusch kann, „abgesehen von gewissen, aus der Eile geborenen Nachlässigkeiten“, im „Quijote“ keine Fehler mehr entdecken und vergießt Tränen am Lager des sterbenden Ritters — „Tränen bei der lustigsten Geschichte, die je von den frischen Lippen der Muse des Witzes kam!“ Damit ist auch in Spanien der Standard romantischer Kritik erreicht.

Die nächste Periode, der Realismus, also die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, hat dem „Quijote“ womöglich noch größere Liebe und Bewunderung entgegengebracht, aber sie hat kein eigentlich epochemachendes Werk gezeitigt, wie es in gewissem Sinne Clemencins Kommentar immerhin war, durch den der Roman gleichsam als klassisches Werk sanktioniert wurde. Die besten Kritiker der Zeit, Menéndez-Pelayo, der Vater der spanischen Neuphilologie, Valera, der geniale Romancier, und der feine und kluge Clarín, haben wohl an eine solche Aufgabe gedacht, und es hat fast den Anschein — und Clarín hat es ausdrücklich gesagt — als ob eine gewisse Scheu und übermäßige Verehrung sie zurückgehalten habe. Das bleibt bedauerlich, und zwar nicht nur überhaupt, sondern auch noch aus besonderen Gründen. Es war damals, wenigstens in Spanien, die glückliche Zeit, wo das Wort „Wissenschaft“ den höchsten Kurs hatte und von einem Gegensatz zwischen Gelehrten auf der einen, Kritikern und Künstlern auf der anderen Seite noch kaum die Rede war. Hätte Menéndez-Pelayo einen Kommentar oder eine Einführung in den „Quijote“ geschrieben, so hätten ihm sicherlich die Philologen die Zuständigkeit nicht bestritten, aber auch die Literaten hätten sich nicht zu beklagen gehabt, denn wenn er schon als Gelehrter die umfassendsten und gründlichsten Kenntnisse besaß, so war er doch kein Spezialist im heutigen Sinne, d. h. ihm schwebten in seinen kritischen Schriften nicht sowohl bestimmte wissenschaftliche Ergebnisse als Ziel vor, sondern er wollte vor allem das betreffende Werk dem Verständnis des Lesers nahebringen. Das war auch die Meinung der feierlichen Reden über den „Quijote“, die sowohl Menéndez-Pelayo wie Valera vor der spanischen Akademie gehalten haben und von denen insbesondere die Rede Valeras trotz ihrer relativen Kürze einen Höhepunkt der bisherigen Cervanteskritik und jedenfalls eines der taktvollsten Stücke Literatur darstellt. Valera war, wie gesagt, selber Romanschriftsteller, dabei ein außerordentlich bewußt schaffender Künstler und überdies ein grundgelehrter Herr, es wäre ihm also ein Leichtes gewesen, ein wenig aus der Schule zu plaudern, uns einen Einblick in die Werkstatt seines großen Kollegen zu gewähren und uns über seine Technik und künstlerischen Ausdrucksmittel zu belehren. Trotzdem oder eben deshalb hütet er sich, das Werk auch nur im geringsten anzutasten, wohl bewußt, daß eine Analyse, welcher Art sie auch sei, das Kunstwerk im Geiste

des Betrachters notwendigerweise zerstört. So ist seine Kritik größtenteils negativ, d. h. er beschränkt sich darauf, irrtümliche Vorstellungen aus dem Wege zu räumen und den Leser dem Werk gegenüber sozusagen in die richtige Stellung zu bringen. Was er an Positivem gibt, ist, daß er den Roman vor einen weiteren historischen Hintergrund stellt, um ihm gleichsam mehr Relief zu geben, und daß er einzelnes durch glückliche Vergleiche ins rechte Licht setzt. Berühmt und mit Recht viel zitiert ist seine Bemerkung zu den Worten, die Don Quijote nach seiner Niederlage im Kampf mit dem falschen Mondritter spricht — es sind dieselben Worte, die auch Heine als besonders ergreifend anführt: Zerschlagen und betäubt, ohne sich das Visier zu heben, sagt Don Quijote mit schwacher, kranker Stimme, als ob er aus einem Grabe spräche: „Dulcinea von Toboso ist die schönste Frau der Welt und ich der unglücklichste Ritter auf Erden, und es ist nicht recht, daß meine Schwäche diese Wahrheit verhehle. Stoß zu, Ritter, mit deiner Lanze und nimm mir das Leben, da du mir die Ehre genommen hast.“ „Diese Worte sind wahrlich pathetischer und sublimer, fügt Valera hinzu, als alles was man an pathetischen und sublimen Worten aus Dichtung und Geschichte anführt. Das Corneillesche ‘Qu’il mourût’ und das ‘Tout est perdu fors l’honneur’ Franz’ I. scheinen kalte, gekünstelte und gesuchte Aussprüche, ‘Paradeaussprüche’, neben den schlichten und natürlichen Worten Don Quijotes, die ihm zu innerst aus dem Herzen kommen und ganz und gar dem Adel seines Charakters entsprechen, wie er sich von Anfang bis Ende des Werkes niemals verleugnet.“ Dergleichen braucht bloß ausgesprochen zu werden, man braucht diese Zitate nur nebeneinander zu halten, um jedermann unmittelbar zu überzeugen, ein Kommentar wird sozusagen überflüssig.

Ich komme zur Gegenwart, zur Moderne, zum 20. Jahrhundert. Die Spaltung zwischen Gelehrten und Künstlern, von der ich sprach, hat sich vollzogen, und man kann sie nicht unfruchtbar nennen, denn sie hat in beiden Lagern hervorragende Werke gezeitigt. Unter den wissenschaftlichen Arbeiten nehmen den ersten Platz ein die kritische Quijoteausgabe in sechs Bänden von Rodríguez-Marín und sein achtbändiger Kommentar. Beides sind Musterbeispiele jenes peinlichen und entsagungsvollen Gelehrtenfleißes, der kein Jota ungeprüft passieren läßt und sich über die Bedeutung jedes Wortes Rechenschaft geben möchte, und wenn natürlich auch nicht alle

Fragen geklärt sind, so kann man sich doch schwer vorstellen, daß in absehbarer Zeit sich Neues darüber wird vorbringen lassen. Der Kommentar beschränkt sich dabei hauptsächlich auf Wort- und Sacherklärungen, Sinn und Wert des „Quijote" stehen nicht zur Debatte, man darf sagen, sie werden stillschweigend vorausgesetzt, und für eine Beurteilung des Romans und seiner wechselnden Stellung im spanischen Geistesleben ist das Werk freilich ohne rechte Bedeutung (wenn es auch im einzelnen erst die Voraussetzung für eine sinnvolle Interpretation schafft). Dasselbe gilt für die Arbeiten Cejadors und anderer und wird dadurch bestätigt, daß die daran anknüpfenden Diskussionen stets rein philologische Fragen behandelt und mit dem „Quijote" nur insofern etwas zu tun gehabt haben, als man ihm die betreffenden Beispiele entnahm.

Ich betone diesen Unterschied zwischen einem wissenschaftlichen Kommentar und einer künstlerischen Interpretation, weil die Verkennung ihrer verschiedenen Aufgaben eben zu jener Gegnerschaft von Gelehrten und Literaten und leider auch dazu geführt hat, daß die eine Partei das Verdienst der anderen mißachten möchte. Und dennoch sollte Unvereinbarkeit wechselseitige Berechtigung und Anerkennung nicht ausschließen. Ein wissenschaftlicher Kommentar bedeutet die einseitige, methodische Untersuchung eines Kunstwerks, die sich mit analogem Ergebnis auch auf ein anderes Werk richten könnte, ihr Kriterium ist die Richtigkeit, die Erweisbarkeit ihrer Behauptungen. Eine künstlerische Interpretation in dem Sinne dagegen, wie wir von der Interpretation eines Musikstücks durch einen ausübenden Künstler sprechen, wird einzig und allein aus dem Kunstwerk selbst geboren, existiert unabhängig davon gar nicht, und die Frage nach der Richtigkeit hat hier überhaupt keinen Sinn: jede Interpretation ist richtig, die überhaupt möglich ist und dem Werk keine offenbare Gewalt antut, und die Interpretation wird die beste sein, die am meisten aus dem Kunstwerk herausholt. Eben das haben auch Azorín und Unamuno hervorgehoben, freilich in so pointierter Form, daß schon diese Äußerungen Widerspruch wecken mußten. Azorín drückt sich so aus: „Die klassischen Werke sind nicht von ihren Verfassern geschrieben worden, sie werden von der Nachwelt geschrieben. Nicht Cervantes hat den „Quijote" geschrieben, noch Garcilaso die „Eklogen", noch Quevedo die „Sueños". Den „Quijote", die „Eklogen", die „Suenos" haben die verschiedenen Menschen

geschrieben, die im Laufe der Zeiten in diesen Werken ihre Empfindungen haben widerspiegeln sehen. Je mehr ein klassisches Werk des Wandels fähig ist, um so lebensvoller ist es“. Dasselbe meint Unamuno, wenn er sagt: „Indem wir Gelehrten, Kritikern und Historikern die verdienstvolle und höchst nützliche Aufgabe überlassen, zu erforschen, was der „Quijote“ in seiner eigenen Zeit und Umgebung bedeuten mochte und was Cervantes darin ausdrücken wollte und ausgedrückt hat, muß es uns anderen freistehen, sein Werk als etwas Ewiges, außerhalb der Zeit und sogar des Landes Stehendes hinzunehmen uud auszudrücken, was seine Lektüre uns eingibt.“

Mit Azorín und Unamuno habe ich die Autoren genannt, auf deren „Quijote“-Interpretationen ich noch kurz eingehen möchte. Azoríns Werk „La ruta de Don Quijote“ ist bei weitem das oberflächlichere, und ich denke auch nicht daran, es besonders ernst zu nehmen. Sein Kern und Keim ist der glückliche Gedanke, die Route zu verfolgen, die Cervantes seinen Helden ziehen läßt, um durch einen Vergleich mit der Wirklichkeit zu zeigen, wie sehr die Gestalten des Romans in ihrem Heimatboden wurzeln, nachdem man sich allzusehr gewöhnt hat, sie als ideale Schöpfungen zu betrachten. Mit das Wichtigste an dem Buch sind die zahlreichen Photographien, die zwar auf Rechnung des Verlegers kommen, aber doch nicht nur das Buch, sondern auch die Absicht Azoríns aufs treffendste illustrieren: man erkennt auf diesen Bildern in der Tat ohne weiteres die Örtlichkeiten des Romans und sogar die Romanfiguren selber, wobei einen die ländliche Tracht noch leichter über den Zeitabstand hinwegtäuscht. Es fehlt im übrigen auch nicht an bemerkenswerten Feststellungen wie der, daß die ersten Windmühlen in der Mancha erst 1575 errichtet wurden und den Zeitgenossen als etwas Wunderbares, kaum Glaubliches erschienen, so daß es psychologisch wohl begreiflich wird, wenn bei ihrem Anblick die Phantasie des überspannten Ritters mit ihm durchging.

Unamunos Werk ist dennoch zweifellos das bedeutendere, es entspricht sozusagen den Arbeiten Rodríguez-Maríns auf der anderen Seite und bezeichnet in diesem Zusammenhang unsere heutige Stellung zum Roman des Cervantes. Der Titel lautet: „Leben Don Quijotes und Sanchos nach Miguel de Cervantes-Saavedra, erläutert und kommentiert von Miguel de Unamuno“, aber es ist natürlich kein Kommentar, wenigstens nicht in dem Sinne, in dem ich hier das Wort gebraucht habe, sondern eben

eine künstlerische Interpretation, die sich in der Darstellung auch durchaus künstlerischer Mittel bedient. Dazu gehört etwa schon die im Titel ausgedrückte Fiktion, an der Unamuno das ganze Buch hindurch festhält, daß nämlich Don Quijote und Sancho historische Persönlichkeiten gewesen seien, deren Biographie der Dichter gleichsam nur geschrieben hätte. Infolgedessen scheut er sich auch nicht, gelegentlich zu erklären, Cervantes habe in diesem Fall die Meinung des Ritters verkannt, was im ersten Augenblick etwas gewagt erscheint, aber doch nur im Ausdruck gewagt ist, denn solange man an ein unbewußtes Schaffen des Dichters glaubt, solange besteht einmal die Möglichkeit, sein Werk besser zu verstehen als er, und solange kann man cum grano salis auch sagen, der Dichter selber habe seinen Helden nicht recht verstanden. Es ist das eine poetische Ausdrucksweise, die dem Verfasser ja überhaupt beliebt und die von vornherein keinen Zweifel über seine bewußte Absicht einer freien, künstlerischen Interpretation läßt, die man aber ihrerseits richtig interpretieren muß, wenn man sich über den vernünftigen Sinn des Gesagten Rechenschaft geben will. Es hat ein an sich begreifliches Befremden erregt, daß Unamuno auf die Manie des sinnreichen Ritters Freuds Psychoanalyse anwendet und so zu der Vermutung kommt, daß Don Quijote jenes Bauernmädchen Aldonza Lorenzo wirklich geliebt habe, aber zu schüchtern gewesen sei, sich ihr zu nähern, und daß diese verdrängte und sublimierte Neigung auf die krankhafte Vorstellung des Ritters, für seine Dame kämpfen zu müssen, entscheidend eingewirkt habe. Aber abgesehen davon, daß sich eine solche Annahme auch in dieser Form aus dem Roman so wenig widerlegen wie erweisen läßt, ist der Gedanke selbst in anderer, literarhistorischer Fassung nicht einmal neu. Sowohl Valera wie Menéndez-Pelayo haben darauf hingewiesen, daß der „Quijote“ zwar eine Parodie auf die Ritterromane, zugleich aber selber ein Ritterroman ist, und zwar der letzte und schönste, in dem das Ideal des Rittertums seine nachträgliche Verklärung findet und davon auf immer ein, wie uns heute dünkt, melancholischer Abschied genommen wird. Der Kern eines jeden rechten Ritterromans, das was dem Werk den äußeren Zusammenhalt wie die innere Begründung gibt, ist aber die Liebe des Ritters zu seiner Dame, und der „Quijote“ wäre keiner, wenn es sich mit ihm nicht auch so verhielte, wie schon jene Worte des am Boden liegenden Hidalgos zeigen, die gleichsam die

Quintessenz seines ritterlichen Daseins enthalten. Und das — literarisch gesprochen: daß das „Dulcinea-Motiv“ an ursprünglicher Bedeutung allen anderen voransteht, obwohl es von Cervantes zunächst beiläufig eingeführt wird, ist zweifellos eine ebenso richtige wie tiefe Erkenntnis, wie schon Ganivet erklärt hatte: „Wenn Dulcinea geht, bleiben wir ohne Don Quijote.“

Einen stärkeren unmittelbaren Eindruck als diese etwas pretiöse Argumentation, ja, vielleicht den stärksten Eindruck überhaupt hinterläßt Unamunos Parallele zwischen Don Quijote und Ignatius von Loyola, die zugleich die heutige Auffassung von dem Helden des Romans am besten kennzeichnet. Ich habe diese Parallele an anderer Stelle „genial“ genannt, und man hat mir eingewandt, daß sie, weit entfernt genial zu sein, nicht einmal das Prädikat „orginell“ verdiene. Das ist richtig, originell ist der Vergleich nicht. Er stammt schon aus dem 17. Jahrhundert und ist von reformierter Seite aufgebracht worden, um Loyola herabzusetzen. Und nicht nur den bloßen Vergleich, auch eine ausführliche Parallele, die sich z. T. auf dieselben Punkte stützt wie bei Unamuno, hat schon im 18. Jahrhundert der englische Geistliche Bowle gezogen, um damit die Vermutung zu begründen, Cervantes habe bei der Schilderung seines Helden an den Gründer der Gesellschaft — oder wie man besser übersetzt hätte — des „Bataillons“ Jesu gedacht. Eine solche Annahme ist natürlich von vornherein von der Hand zu weisen, und man kann eher sagen, daß Cervantes, wenn ihm diese Ähnlichkeit zum Bewußtsein gekommen wäre, die entsprechenden Züge aus inneren und äußeren Gründen getilgt hätte. Unamunos Meinung ist denn auch eine ganz andere, und schon in der Geschichte dieses Vergleichs spiegelt sich im Kleinen der Wechsel der Anschauungen und die verschiedene Beurteilung des Romans. Ihm stellt sich die Sache so dar, daß die Begeisterung für die Ritterromane und diese Romane selbst nur der literarisch verzerrte Ausdruck des spanischen Konquistadorentums gewesen seien, jener Vorstellung von einem christlichen Weltreich spanischer Nation, das ja damals nicht nur in den Köpfen der Spanier bestand. Cervantes hätte dann als erster den Zwiespalt zwischen jenem literarischen Pseudokonquistadorentum und der zeitgenössischen Wirklichkeit empfunden, während gleichzeitig in ihm als Spanier und Soldaten das echte Konquistadorentum lebendig war; woraus sich seine kritische Sympathie für den närrischen Ritter erklärte und daß der „Quijote“ eine Satire

gegen die Ritterromane und zugleich in tieferem Sinne selber ein Ritterroman ist. Dafür nun, daß für die großen Spanier des 16. Jahrhunderts jenes romanhafte Rittertum tatsächlich die gegebene geistige Anschauungsform war, dafür liefert die von Unamuno herangezogene Biographie Loyolas die verblüffendsten Zeugnisse. Wie Don Quijote schwärmt Loyola für Ritterromane, wie Don Quijote sehnt er sich, das Gelesene in die Tat umzusetzen, wie Don Quijote hält er, „da er in seinen Ritterbüchern gelesen hatte, daß die Ritter vor dem Ritterschlag Waffenwacht zu halten pflegten . . . eine ganze Nacht hindurch vor dem Bildnis Unserer Lieben Frau die Wacht“, wie Don Quijote will er den Ruhm seiner Dame, d. h. der Jungfrau María, im Zweikampf verteidigen usw. Kurz, man erkennt, daß Don Quijote nicht irgendein Krautjunker, kein Ausnahmefall, sondern der typische Held des vorhergehenden Jahrhunderts und daß die großen Spanier, die Córtez, Philipp, Loyola, im Grunde nicht weniger überspannt waren als er. Und nun kommt die Pointe dieser ganzen Überlegung. Wenn nämlich Cervantes' Satire sich zunächst auch nur gegen die literarische Ausdrucksform des Konquistadorentums, die Ritterromane, richtet, so wird, in dem Maße wie diese ursprüngliche Absicht zurücktritt und die Konzeption sich vertieft, das dahinterstehende Konquistadoren- und Heldentum selber getroffen und in Frage gestellt: daß Cervantes sich dabei dieser Zusammenhänge nicht bewußt war und so in aller Unbefangenheit, rein aus innerer Anschauung den spanischen Heros gestaltet und zum Narren gemacht hat, darin liegt für uns die Verführung und der poetische Wert des Romans. Man darf sagen, daß seit dieser Auffassung das Bild des Cervantinischen Helden die großen Geister, denen das Werk bekannt war, nicht mehr verlassen hat, so wie Heine, als er in seiner Revolutionsbegeisterung nach Frankreich fuhr, nach seinen Worten beim Überschreiten der Grenze „im Frühnebel“ die Gestalten Don Quijotes und Sancho Panzas zu erblicken glaubte. Als der letzte Konquistador, Simón Bolivar, der Befreier Südamerikas, wie man ihn nennt, der zum letzten Mal die Idee des spanischen Weltreiches verwirklichen wollte, nach dem Scheitern seiner grandiosen Pläne im Sterben lag, da erschien auch ihm sein Heroismus als Narrheit und er sich selber als Quijote. Es versteht sich, daß sich diese schwermütige Nutzanwendung weder auf politische noch nationale Themen beschränkt hat: Echegarays Drama „Wahnsinn oder Heiligkeit“, in dem der Dichter auf

Pirandellosche Art die These vertritt, daß zum mindesten für den Außenstehenden ein unbedingter Idealismus von Narrheit nicht zu unterscheiden sei, beginnt, wie nicht anders zu erwarten, im ersten Monolog des Helden mit einer Interpretation des „Quijote“.

Ich bin am Ende. Cervantes, der am selben Datum wie Shakespeare gestorben ist, dessen Schätzung zur selben Zeit und fast durch denselben Mann wie die Shakespeares ihren Anfang nahm, steht wie Shakespeare im Zenit seines Ruhmes — aber wie Börne es ausgedrückt hat: „Nichts ist dauernd als der Wechsel“, und es erheht sich die Frage: auf wie lange? Auf diese Frage gibt es natürlich keine Antwort, wann und wieso sein Abstieg in der Meinung der Gebildeten beginnen wird, läßt sich nicht sagen, aber daß die Bewunderung seiner, die zu einem bestimmten Zeitpunkt auf Grund bestimmter Anschauungen entstand, in absehbarer Zeit und vermutlich zugleich mit der Shakespeares aufhören wird, das ist, so unbegreiflich es heute scheint, ein Gebot der Logik. Mehr der Kuriosität halber als aus einem anderen Grunde will ich erwähnen, daß schon vor einiger Zeit ein Buch erschienen ist, das den erstaunlichen Titel trägt: „El Contraquijote“ — seit hundert Jahren die erste grundsätzliche und in gewissem Sinne ensthafte Ablehnung des Romans! Das Sonderbare ist, daß dies Werk, das uns in seinem negativen Teil, eben in seiner Verurteilung des „Quijote“, sinnlos erscheint, in seinem positiven Teil einen ausgezeichneten Kritiker und gründlichen Kenner der spanischen Literatur verrät; der Verfasser will nämlich das klassische Drama, Lope und Calderón, gegen Cervantes ausspielen. Gewiß, eine fortziehende Schwalbe macht noch keinen Winter, aber ich konnte doch nicht umhin, bei der Gelegenheit an ein Bild zu denken, das mir kurz zuvor vor Augen gekommen war. Auf diesem Bildchen, einem Stich aus der Romantikerzeit, steht ein kleiner geflügelter Genius zwischen einem Regal und einem mit Büchern bedeckten Tisch und ist offenbar mit der Neuordnung seiner Bibliothek beschäftigt. In dem Regal stehen schon Dante, Shakespeare und die Nibelungen, Calderón wird gerade hineingestellt, auf dem Tisch liegen, um als nächste daranzukommen, Homer und Cervantes, während Klopstock und Milton eben vom Tisch gleiten und Wieland, Pope und Racine am Boden von der dort liegenden Fackel in Brand gesetzt werden. Darunter steht: „Sie steigen und fallen.“

Frankfurt a. M. H. Petriconi.

DER KULTURKUNDLICHE UNTERRICHT DER NEUEREN SPRACHEN IM LICHTE DER SCHULPRAXIS.

(Vortrag, gehalten auf der Neuphilologentagung in Düsseldorf 1926.)

Wie die kulturkundlichen Forderungen mit dem allgemeinen Strom des heutigen geistigen Lebens gehen und im besonderen getragen sind von der geistesgeschichtlichen Strömung der neusprachlichen Wissenschaft unserer Tage, das steht hier nicht zur Erörterung. Uns liegt hier ob, von dem viel engeren und viel tiefer liegenden Blickfeld des Klassen- und Massenunterrichts der Schulstube aus, die Tragweite ihrer praktischen Verwirklichung zu untersuchen, grundsätzlich und in den Hauptlinien, und selbst auf die Gefahr hin, nicht viel Neues zu erzählen.

Alle pädagogischen Neuforderungen verstehen sich — und es wäre ungerecht zu übersehen, daß sie selbst so verstanden sein wollen — mit jenem berühmt gewordenen Körnchen Salz. Für die *praktische* Auslegung kommt es darauf an, diesem Granum salis zu seinem natürlichen, notwendigen Quantum zu verhelfen.

Von jener Enge aus gesehen erscheinen nun die kulturkundlichen Forderungen als eine Gegenwirkung und eine Abhilfe. Eine Gegenwirkung gegen einen bloß sprachtechnischen Unterrichtsbetrieb, gegen eine philologisch-historische und vornehmlich gedächtnismäßige Lernmethode und drittens und vor allen Dingen: gegen die Planlosigkeit des Lektürekanons und, damit, des Bildungsplanes besonders auf der Oberstufe. Und endlich bieten sie sich nebenbei als Abhilfe an bei der durch die Vielheit der Lehrfächer und Verminderung der Wochenstunden notwendig gewordenen Beschränkung auf das Wesentliche, als eine Abhilfe, die geeignet sei, aus der Not eine noch viel größere Tugend zu machen.

Aus solcher Gegenüberstellung ist das Gesunde und Zukunftstüchtige der kulturkundlichen Forderungen ohne weiteres und unmittelbar zu verspüren. Aber gerade dieses Guten wegen sollte man die *Grenzen* ihrer praktischen Verwirklichung klarer erkennen und beachten. Hierzu sollen meine Ausführungen dienen.

Wenn wir uns des physikalischen Satzes von der Wirkung und Gegenwirkung bewußt bleiben, eines Satzes, der, ins Geistige übertragen, besagt, daß ein Extrem begreiflicherweise ein

gegenteiliges Extrem erzeugt, so mag eine kurze Erörterung dieser soeben angedeuteten Schnittpunkte vielleicht manchem zur klärenden Beruhigung über die kulturkundliche Bewegung dienen.

Die *Reform*bewegung hatte einem grammatischen Betrieb gegenüber, der neun Jahre lang Lehrer und Schüler vor einem wohlgeordneten Regelkodex in ständiger Ehrfurcht und guter Gedächtnisdisziplin erhielt — mit dem Erfolg, daß oft beide vor den einfachsten Ansprüchen des praktischen Alltags versagten — die Forderung entgegengehalten: Lernt die Sprache, indem ihr sie sprecht, lernt das Schwimmen im Wasser! So vernünftig dieses Rezept auch klingt, so stecken doch in einer einseitigen extremen Auslegung desselben dreierlei Gefahren:

1. ein einseitiges und übermäßiges Betonen des rein Imitativen, die Gefahr nämlich, daß mit dem an sich vernünftigen Zurückhalten unnützer grammatischer Regeln die geistige Durchdringung der Sprache überhaupt zurückgedrängt wird,

2. das Vorherrschen der technischen Gewandtheit vor der wirklich geistigen und geistbildenden Leistung. Als da sein mochten: die überwiegende Verwendung der Lektüre zu Sprechübungen und, umgekehrt, die Auswahl der Lesestoffe mit alleiniger Rücksicht auf die sprachtechnische Verwendbarkeit und Ausbeute des Textes,

3. meine ich die durch dies alles vermehrte Gefahr, den Unterrichtsertrag in ein Vielerlei von einzelnen, im Grunde *lexikalischen* Fertigkeiten aufzulösen.

Gewiß ist dies, wie uns heute scheint, Einseitig-Schlimme weder allgemein erstrebt noch erreicht worden. Aber es lag zum mindesten die Gefahr nahe, daß die Reformbewegung so ausgedeutet wurde.

Was setzt der kulturkundliche Unterricht diesem entgegen?

1. dem mehr empfangend sich verhaltenden Nachahmen: die tätige geistige Durchdringung, dem mehr oder minder lockeren Sprach*gefühl*: ein bewußtes geistiges Erkennen der fremden Spracheigenheiten, das Sprach*bewußtsein*.

2. dem Unterrichtsergebnis einer äußerlichen technischen Fertigkeit: die an dem fremdsprachlichen Unterrichtsstoff zu erwerbende innere *geistig-sittliche* Bildung.

3. dem Vielerlei-Einzelnen eine strenge Sichtung der Lektüre im Hinblick auf ihren Bildungswert und eine straffe Konzentrierung auf ein einheitliches Bildungsziel.

Über dieser Zerlegung darf man nun vor allen Dingen nicht vergessen sich lebendig vorzustellen, welche Art von wirklichen jungen Menschen beide Richtungen als das theoretische Produkt (das praktische ist ja so oft ganz anders) ihrer Tätigkeit ins Auge fassen. Solche lebendige Vorstellungen sind meist viel heilsamer als aller pädagogischer Streit. Beide wollen ihren Zögling tüchtig machen für eine Auseinandersetzung mit dem fremden Leben. In der *Art* dieser Tüchtigmachung, da liegt die Stelle, wo die beiden Unterrichtsrichtungen einander reiben, der wunde Punkt, und zwar für beide. Der Reform (wieder als theoretisches Extrem gedacht) schwebt mehr der praktisch, auch zu seinem eigenen Nutzen verwendbare Jüngling vor, der sich zum mindesten auf der Oberfläche der Dinge leicht und geschickt orientiert, während die Kulturkunde eher einen dem sittlich-geistigen, inneren Wesen der Dinge zugewandten und der bloß nützlichen Brauchbarkeit mehr abgekehrten Jüngling will. Dort eher ein Streben nach peripheren, nach außen hin wirkenden Fähigkeiten und Fertigkeiten, hier ganz deutlich Konzentrierung auf einen inneren geistig-sittlichen Kern- und Schwerpunkt.

Nun wirken aber bei der praktischen Ausgestaltung solcher Unterrichtsforderungen eine Reihe von zurückhaltenden und einschränkenden Kräften mit. Gerade diese Kräfte sind von höchstem Wert und sinnvollstem Zweck, weil erst durch ihr Mitwirken sich allmählich aus der Erfahrung etwas Praktisch-Natürliches ergibt. Die Reform z. B. hat sehr bald gewußt, daß man ohne ein methodisch stufenweises Fortschreiten ebensowenig auskommt, wie ohne planmäßige und grammatisch disziplinierte Übungen. Das war ein Schritt, nicht auf der Rückkehr zur alten Vorherrschaft der Grammatik, doch immerhin zur — sagen wir zunächst — theoretischen Belehrung.

Zudem aber hat die Reform, welche die Spracherlernung auf die Sprechfertigkeit stellte, ganz notwendigerweise damit einen Grundsatz zu Recht und Ehren gebracht, der uns jetzt allen so selbstverständlich ist und ganz selbsttätig von sich aus die einseitige Sprechfertigkeit folgerichtig überwinden mußte. Ich meine dies: Die Reform setzte gerade als *ihr* Unterrichtsmittel voraus: die aktive Betätigung des Schülers in der Sprache; und dieses aktive Reagieren entspringt nur, bei den Kleinen aus der Freude, bei den Größeren aus der inneren, geistigen Anteilnahme am Stoff. Daher mußte, wenn die technischen

Sprechübungen nicht leerlaufendes Geklapper werden wollten, der Gehalt des Sprech- und Lesestoffes dem reifer werdenden Verständnis und Bedürfnis der Schüler sich anpassen. Mag sein, daß ein übereifriges Extrem Shakespeare und Dickens, Molière und Racine hier und da zu nicht gerade kongenialen Tafelübungen mißbraucht hat, entthront aber hat die Reform diese Dichter nicht. Und wenn die Reform, obgleich zunächst auf der rein sprachlichen Seite, den Fortschritt des Erlernens nicht mehr wie eine Addition von Kapiteln ansah, sondern wie ein natürliches Wachstum, wie eine organische *Bildung* also, so erscheint der kulturkundliche Unterricht von dieser Seite aus als eine letzte und innerste Erfüllung der Reform.

Adolf Krüper hat in seinem Buch über das Arbeitsprinzip in dem neusprachlichen Unterricht feststellen können, daß die Reform wenigstens im Wesentlichen ihrer Einstellung auf diesem Prinzip stand. Man müßte, um heute ihr gegenüber gerecht zu bleiben, auch einmal aufzählen, was sie für die kulturkundlichen Forderungen geleistet hat:

Da steht zunächst und zu allererst eine ganz eminente Leistung im Sinne des kulturkundlichen Unterrichts. Sie stabiliert das oberste Gesetz aller Kulturkunde, die Kenntnis der Sprache als die unbedingte Voraussetzung für jede wirkliche Kenntnis des fremden Volkes. Diesen Zweck der Spracherlernung läßt die kulturkundliche Bewegung als selbstverständliche Voraussetzung bestehen. Aber selbstverständliche Voraussetzungen haben das Eigene an sich, daß sie so leicht übersehen und vergessen werden. Darum muß sie von vornherein als die Conditio sine qua non herausgestellt werden. Denn ohne eine für den Schüler möglichst große Vertrautheit mit der Sprache kann die Kulturkunde einpacken. Wenn das Rüstzeug, das Organ, nicht taugt, mit dem man an diese Dinge heran will, wird man immer wieder schon in der Vorarbeit auf der Strecke bleiben. Und es muß m. E. hierzu ganz unzweideutig daran erinnert werden, daß bei der Verminderung der dem Unterricht verfügbaren Wochenstunden und bei der unsere ganze heutige Jugend durchdringenden Einstellung auf die sportliche Ausbildung ihres Körpers, welche nicht nur Zeit, sondern natürlich auch geistige Interessen und Kräfte absorbiert, man den Unterricht bis zu einem erstaunlich hohen Prozentsatz verbraucht, um die Klasse in einem sprachlichen Zustand zu erhalten, der sich für diese höheren Zwecke auch nur einigermaßen sehen lassen kann.

Was hilft mir sonst am Ende jener Jüngling, der in seinen Primanerjahren allerlei von dem „englischen und französischen Menschen“, wenn auch innerlichst, erlebt hat und auch wohl auf Grund solcher intimen Beziehungen zu ihm darüber mitredet, der aber bei den ersten englischen oder französischen Zeitungen, die ihm in die Hand fallen, sehr bald in der mühseligen Anstrengung des Nachschlagens stecken bleibt! Man erfährt in dieser Beziehung Erstaunliches.

Auch in bezug auf die *Art* der Spracherlernung stehen die kulturkundlichen Forderungen im ganzen auf dem Boden der direkten Methode. Wenn aber der Zweck einer fortschreitenden praktischen Spracherlernung erhalten bleiben soll, so ist erforderlich, daß die Lesestoffe für die Unter- und Mittelstufe nicht ausschließlich nach kulturkundlichen Gesichtspunkten bestimmt werden können, sondern zunächst auch auf die formalen Schwierigkeiten zu achten haben und gleichzeitig darauf, ob sie für den Schüler anschaulich oder faßbar genug sind, d. h. ob sie für ihn genug Bewegungskraft haben. Sonst bleibt die Klasse als Ganzes sehr bald stecken, entweder im Gestrüpp der sprachlichen Schwierigkeiten oder zu schwieriger und fremder Begriffe. Auch dieses ist beachtenswert im Hinblick auf manches, was dem Schüler zugemutet werden könnte.

Was endlich die geistige Durchdringung der Sprache, die sogenannte psychologische Vertiefung angeht, so mag sie, da sie Gegenstand eines besonderen Referates ist, hier ausscheiden.

Mit der Sprache hatte die Reform den fremdsprachlichen Unterricht in *unmittelbaren Kontakt* mit dem fremden Volke gebracht, zunächst zu dem Zweck, sich in seinen äußeren Lebensgewohnheiten praktisch und sachlich zu orientieren. Immerhin aber *schuf* sie den Kontakt, und es ist gar nicht zu verkennen, daß die Kulturkunde Anregungen der *Reform* vollendet, indem sie die Kontaktstelle von der Oberfläche der Dinge in die innere seelisch-geistige Auseinandersetzung verlegt. Das ist eine Abkehr von der Richtung auf das praktisch Nützliche und Brauchbare zu einer, sagen wir es nur: mehr humanistisch gelehrten Besinnung. Es fragt sich nun, ob eine Abkehr vom Äußeren, Realen der Erscheinung und der praktischen Orientierung hierüber so ausschließlich wünschenswest ist für unsere heutige Erziehung. Die gestellte Frage ist meines Erachtens sofort zu bejahen, sofern es sich um klapperdürre Realienkunde handelt, die über eine Aufzählung von Sachen und Namen nicht wesent-

lich hinauskommt und die zudem meist noch dem Schüler einen höchst unnützen Ballast von praktisch wenig fruchtbaren Lexikalien aufbürdete. Dieselbe Frage ist jedoch recht kritisch zu betrachten, wenn in manchen, nicht in allen, der kulturkundlichen Bildungspläne damit eine Abkehr von dem Aktuell-Praktischen, dem gerade heute in unseren Tagen im fremden Volke Lebenden und Wirkenden, ja eine Abkehr von der Sachkenntnis überhaupt verbunden ist.

Wir Deutsche neigen leicht zur gelehrten Einkapselung, zur theoretischen Befangenheit und zu schulmeisterlichem Besserwissen. Wir sehen die Dinge allzu gerne so, wie wir sie sehen möchten; und bei dem Streben, die Struktur des Fremden zu erkennen, geraten wir leicht in Konstruktionen. Es ist sicherlich für uns Deutsche ein kulturkundliches Merkmal erster Ordnung, daß gerade *wir* uns so redlich um die Erkenntnis der fremden Geistesstruktur bemühen. Wir sprechen heute so viel, und mit Recht soviel, von den Bildungskräften des Engländertums für uns. Wir könnten einen guten Zuschuß von diesem Engländertum vertragen: von der instinktiven Sicherheit des Engländers im Umgang mit dem praktisch Gegebenen, von seiner Freiheit und Selbständigkeit vor jeglicher Theorie, von seiner elastischen Anpassungsfähigkeit an das praktisch Mögliche und Durchführbare und auch von seiner ruhigen, gemeinverständlichen Klarheit und weltklugen Gelassenheit, wenn er die matters of fact wie ein statistisches Fazit überdenkt, auch wenn sie den Boden zu unterhöhlen scheinen, auf dem er bisher wie auf einem von Gott selbst fundierten Grunde gestanden hat. Und immer tut er das wie ein Kaufmann, der Einsicht nimmt in seine Bücher und dabei klug und kalt überlegt, wie das Defizit zu decken und die Bilanz wieder herzustellen ist.

Es ist sicherlich wahr, daß die zeitliche Ferne, wie die Ferne des Berges, das Wesentliche der Umrißformen zusammenrückt — das ist der Abstand des Künstlers — aber sie verdeckt und überdeckt auch, was überaus wichtig zu wissen ist für den, der es einmal praktisch als Bergsteiger mit ihm zu tun bekommt. Und noch ein Zweites wünsche ich unserer Jugend, — daß sie sich etwas angewöhne von dem unbefangenen und weltweiten Blick, mit dem der Engländer gelernt hat, die Weltgeschichte zu betrachten. Man halte z. B. der durchschnittlichen Auffassung des Schülers vom Siebenjährigen Kriege einmal die

englische gegenüber. Solche Gegenüberstellungen werden ihm in erheblichem Maße die Augen öffnen. Ich halte es für eine wesentliche Aufgabe des neusprachlichen Unterrichts, den Schüler über die Enge und Isoliertheit des deutschen Standpunktes hinauszuheben, sehe aber durchaus keinen Grund ein, warum man bei Frankreich vor solchem Betrachten Halt machen sollte und etwa keinen Blick werfen dürfte auf seine koloniale Vergangenheit und Zukunft, auf sein schwarzes Imperium, dessen Ausbau und mögliche Folgen die amerikanischen und englischen Zeitschriften mit soviel Wachsamkeit beachten und das für Frankreichs Zukunft vielleicht von fundamentaler Wirkung sein kann, nicht nur in günstigem Sinne Wir brauchen heute mehr denn je klare und praktische Köpfe, die zu beobachten gelernt haben, was draußen unter der Oberfläche der Dinge vor sich geht.

Diese Abkehr vom Praktisch-Aktuellen ist verbunden mit einer zwar auffälligen, aber vielleicht nur scheinbaren Abkehr von sachlichem und historischem Wissen überhaupt. Sie ist zu verstehen aus einer an sich gesunden Reaktion gegen jene historisch-philologische Lernmethode, welche historische und literaturhistorische Daten, Angaben und Überblicke wie tote Steine ins Leere setzte, d. h. jene Art Lernstoff zu vermitteln, von der man spöttisch erzählt, daß sie als letzten Ausweg zu ihrer Belebung keinen anderen Rat wußte, als die Daten der mittelalterlichen Kaiser z. B. in umgekehrter Richtung lernen zu lassen, oder sonst allerlei mnemotechnische Spielerei trieb. Eine höhere Abart dieser Methode haben wir ja alle mehr oder weniger über uns ergehen lassen müssen: die Kompendienweisheit. Solche Reaktion ist zu preisen, solange sie nicht in das gegenteilige Extrem verfällt. Aber es gibt doch auch ein Wissen, welches nicht Stein ist, sondern Saat; und alle Erkenntnis beginnt doch mit einem Wissen um die Dinge. Es geht heute ein auffällig lauter Ruf nach dem geistigen Band, nach dem geistigen Zusammenhang, der Zusammenschau. Freilich nutzen die einzelnen Teile noch nicht viel, aber das geistige Band, nach welchem man so eifrig hascht, ist für sich allein ein überaus flatterhaftes Ding. Die Jugend aber ist eitel: sie steckt sich so etwas gern an die Mütze, wenn es billig und mühelos zu haben ist.

Man kann keinen Zusammenhang erkennen, ohne das Zusammenhängende zu kennen: Kulturkunde ohne Sachkenntnis, ein Bildungsideal mit der Überschrift „Nichts Gewisses weiß man nicht“, das will mir nicht in den Sinn. Und es ist auch

wohl nicht so schlimm gemeint, denn gerade die kulturkundlichen Forderungen erheben, nicht zwar zum allerersten Male, aber doch überall vernehmlich und für die ganze breite Front der Schulbildung das Prinzip vom fruchtbaren Wissen, von dem, was *uns* und *jetzt* lebenswichtig ist für unsere Erkenntnis und Bildung.

Wie sehr man sich aber auch auf diesen lebenswichtigen, lebentreibenden Kern beschränken muß, in den so erwählten Kreisen sollte man auf wirklich genaue Sachkenntnis nicht verzichten. Wozu führt es am Ende, wenn der Schüler wohl immer wieder etwas von den inneren Kräften verspürt und erfahren hat, die z. B. den großen Bau des englischen Imperiums und der englischen Weltgeltung schufen und erhalten, und dabei keinen klaren Überblick besitzt über ihre Entstehungsgeschichte und ihren heutigen Zustand nach dem Kriege? Man wird sofort die Gegenfrage stellen: Was nutzt seiner wirklichen Bildung das Umgekehrte? Und ganz mit demselben Recht! Beides sind Korrelate, die gehören zueinander wie Innen und Außen, wie Subjekt und Prädikat *eines* Satzes. Man könnte, natürlich immer im Hinblick auf die durchaus notwendige Konzentration auf das Lebenswichtige, getrost sagen: Keine Kulturkunde ohne Sachkenntnisse, und keine bloße Sachkenntnis ohne das Streben, auch die inneren bewegenden Kräfte zu erkennen, das heißt: ohne Kulturkunde.

Dies sind bloß andere Worte für das, was zu der befremdlich scharfen Scheidung von Kultur*willen* und Kultur*leistung*, von Kultur als Wille und Kultur als Erscheinung zu sagen wäre.

Man soll allein von innen her, durch ein intensives Nacherleben der Formgestaltung in den fremden Schrift- und Kunstwerken, der Struktur der fremden Geistesart auf die Spur kommen. Das Werk also wird nicht von außen gewürdigt als historisches Erzeugnis der fremden Kultur, sondern kulturpsychologisch als ein Zeugnis und Dokument der fremden Geistesstruktur.

In dieser Interpretation von innen heraus steckt ein überaus starkes subjektives Moment. Nun ist diese subjektive Teilnahme, die aktive Beteiligung des Subjekts, die hervorragende Kraft des Unterrichts überhaupt. Sie gehört zum Leben des Klassenunterrichts, *notwendig*, aber sie verstärkt auch notwendig die Neigung zu subjektiv einseitiger Einstellung, auch bei dem Lehrer, und gerade bei dem für die Klasse so wertvollen Typ des Impulsiven. Man hat auf diese Gefahr des kulturkundlichen

Unterrichts hingewiesen im Interesse der objektiv sachlichen Richtigkeit, der Wissenschaft. Für den Schulunterricht, für die Bildung des Schülers auf der Schule kommt es zwar weniger auf dieses wissenschaftliche Endziel an. Dagegen ist aber die Willensrichtung auf das Sachlich-Wirkliche ein Erziehungsprinzip von allerhöchstem Wert; denn diese Willensrichtung ist nichts anderes als das Streben nach Wahrheit, die Wahrhaftigkeit. Immer war die Jugend schnell fertig mit dem Wort, und ganz besonders ist die Jugend von heute zur Vergröberung und Entstellung geneigt. Zur Subjektivität des Erlebens gehört daher als notwendiges Korrelat das Streben nach sachlich ruhiger Objektivität, im Interesse der Erziehung und Bildung.

Innigst nun verbunden sind alle diese Erörterungen mit dem Kernproblem der Kulturkunde, d. h. mit ihrer Auffassung von dem Wesen der Bildung. Im Gegensatz zu einer Wissensvermittlung, welche den zu erziehenden Schüler wie ein großes und zunächst leeres Gedächtnisgefäß ansah, in das jeder nach seiner Art und nach dem exakten Verlauf seines Stundenplanes seine Weisheit eingoß — welch mixtum compositum man dann nach dem Verlauf von neun Jahren Reifebildung nannte — erscheint der Bildungsprozeß unter einem ganz anderen Sinnbild, etwa dem der Kristallisation. Und während man früher geneigt war, die bildenden Kräfte zuerst und zumeist in verstandesmäßigen Unterscheidungen, Vergleichen und Einordnungen zu sehen, so ist man heute sich dessen bewußt, daß gefühlsbetonte Anschauung und Wille als zweite und dritte Dimension hinzukommen. Dies Zusammenwirken nennt man Erlebnis. Das Erlebnis ist jetzt Schoßkind der Unterrichtsliteratur. Wir stehen mitten im Erlebnisunterricht. Das ist an sich nichts so gar Neues, nur hat man vielleicht noch nie soviel Wesens davon gemacht. Und doch ist die Durchsetzung dieses Gedankens auf breiter Front und mit entschlossener Stoßkraft der allerwertvollste Teil der kulturkundlichen Forderungen. Denn in ihm steckt der entschlossene Angriff gegen das additive Verfahren der Stoffverteilung, gegen die systematische und mechanische Füllung der Kapitel, gegen den Stoffwahnsinn, wie Hübner sagt, gegen die tote und tötende Systematisierung und gegen den heillosen Respekt vor der Vollzähligkeit und der präzisen und möglichst wissenschaftlichen Vollständigkeit der Pensen. Von solchen Forderungen fühlt man sich restlos mitbewegt. Das Wertvolle dieses Erlebnisprinzips liegt in der

Einsicht, daß in dem Schüler um einen Keimkern herum und aus einem Keimkern von eigener, persönlicher Art und Struktur *heraus* etwas organisch wächst und gestaltet, daß da in ihm nicht etwas rezeptiv Passives wie eine Tabula rasa liegt, sondern in ihm etwas durchaus Aktives und organisch Lebendiges waltet. Von hier aus gewinnt das fruchtbare Wissen seinen wirklichen inneren Sinn.

Freilich möchte man in bezug auf die Bezeichnung *Erlebnisunterricht* so schlicht und einfach bleiben wie die allgemeine deutsche Sprache, welche dieses Wort für die wirklichen Erlebnisse zurückbehält. Solche wirklichen kulturkundlichen Erlebnisse hat man eigentlich nur in der unmittelbaren Berührung mit der fremden Umgebung, mit dem fremden Volke, weswegen der Aufenthalt im fremden Lande der beste Kulturunterricht ist und bleibt. In der Schule aber müssen wir immer durch das Papier hindurch. Aber man darf die Worte nicht spalten. Unter Erlebnis ist im Sinne der Unterrichtsforderung ein möglichst intensives und allseitiges Begreifen und Verstehen gemeint, an dem das *ganze* Wesen des Schülers beteiligt ist mit allen seinen Kräften der Anschauung, der Phantasie, des Gefühls und des Willens. Dies Ausgehen von der intensiven Anschaung gilt für die Mittelstufe durchaus und auch zum guten Teil noch für die Oberstufe.

Für die Mittelstufe aber gilt ganz sicherlich der Satz, daß *der* kulturkundliche Unterricht am besten und einfachsten seinen Zweck erfüllt, von dem der Schüler am wenigsten merkt, daß es ein solcher sein soll. Ganz einfachen Anekdoten und harmlosen Geschichten kann der Lehrer eine Beleuchtung geben, die den Schüler auf Wesenszüge des fremden Volkes aufmerksam machen und sein Denken in die gewünschte Richtung bringen, wenn der Lehrer die frische Ursprünglichkeit der Gelegenheit benutzt. Der Rhythmus, mit dem des Schülers Interesse verläuft, erscheint oft kurios sprunghaft und unvermittelt, und nichts wird sein Interesse so systematisch töten wie etwa ein systematisches Vorgehen im Unterricht nach Charaktermerkmalen des fremden Volkes, nach Kategorien. Die Hauptsache ist, daß der Lehrer die Fülle der Beziehungen lebendig und gegenwärtig in sich trägt, d. h., daß er in unmittelbarem Kontakt mit dem geistigen Leben des fremden Volkes steht und bleibt.

Es bedarf nach meiner Erfahrung gar keiner Frage, daß, wenn man den Namen beibehalten will, solche Erlebnisse *Aus-*

gang und Grundlage der kulturkundlichen Bildung sein müssen, und doch erheben sich, sobald wir den Blick von solchen Erlebnisbetrachtungen auf den praktischen Betrieb in der Klasse lenken, zwei Bedenken, zwei sehr wichtige Fragen, von denen ich ganz kurz noch sprechen will.

Ist das kulturkundliche Prinzip in seiner eigentlichen Ausprägung nicht zu eng und einseitig, um allen Lehrern sowohl als auch Schülern, gerecht zu werden? Wir wissen doch — und das wird einschränkend auch durchaus beachtet — daß eins sich nicht für alle schickt. Der aktive Ansatz zur Bildung geht ja doch von der subjektiven, persönlichen Struktur aus, und da kann, was für den einen höchst wertvoll ist, dem andern nur sehr wenig bedeuten. Nun ist die kulturkundliche Erfassung m. E. ein recht einseitiger Typ; denn es soll ja nicht die Kulturleistung an sich und von außen her betrachtet und gewürdigt werden, sondern der Kultur*wille*, der sie hervorbrachte, soll auf dem Wege einer nacherlebenden und nachschaffenden künstlerischen Intuition von *innen* her nacherlebt werden. Selbst unter den zu künstlerisch-anschauendem Denken Geneigten aber gibt es zum mindesten zwei deutliche Arten: die eine identifiziert sich kraft ihrer schöpferischen Phantasie mit dem inneren Willen und Wesen der Dinge und Menschen, um es von sich aus neu zu erfüllen und zu gestalten (das wäre etwa die kulturkundliche Art); die andere Art, die oft auf die Erfassung des Letzten, Innersten, nur mit skeptisch bitterer Wehmut verzichten mag, sucht das Objekt von außen her zu begreifen durch geschärfte Beobachtung und exakteste Aussagen über das Wesentliche seiner Erscheinungsmerkmale. Sie zerlegt und stellt fest und scheut sich vor einer auch nur leisen Überbetonung des tatsächlichen Befundes.

Man wird also nicht außer Acht lassen dürfen, daß es verschiedene Typen von Schülern gibt, und ebenfalls nicht, daß auch die Lehrer von verschiedener Mentalität sind. In bezug auf das Gegenständliche des Lehrstoffes läßt man die Persönlichkeit durchaus gelten. Und auch die Richtlinien werden nicht meinen, daß Richtlinien gehandhabt werden können wie ein Reglement für Unteroffiziere. Man kann dem Lehrer unmöglich vorschreiben wollen: dies und das wird exerziert! Das ist seine *persönliche* Angelegenheit; denn nur *das* kann in seinem Unterricht fruchtbar werden, was in ihm wirkt und lebt. Wenn man ihm aber im Gegenständlichen, in der Auswahl der Lese-

stoffe letzten Endes die freie Entscheidung geben muß, wenn man anerkennen muß, daß die Auswahl seines Lehrstoffes gleichsam ein persönliches Bekenntnis sei — was, nebenbei gesagt, ein vortreffliches Wort ist — so muß man ihm auch in der Art, in der Methode, *wie* er an diese Dinge herankommen will, weil er es ja auch bloß *so kann*, die Entscheidung lassen nach seiner Eigenart. Es gibt denn doch auch Lehrer, denen die Intuition nicht liegt. So wertvoll die kulturkundlichen Anregungen für die Gleichgearteten sind — ich bekenne, daß sie mich persönlich sympathisch berühren — so wenig erscheint mir ihre *Exklusivität* angebracht, wenn sie, wenigstens im Idealfalle, die (historisch orientierte) Betrachtung der wirklichen Kulturleistungen, ihrer Einwirkungen auf die deutsche Entwicklung, ja, letzten Endes sogar ihres allgemeingültigen Gehaltes an Schönheit und Menschlichkeit ausschließt.

Diese Befreiung der Lehrpersönlichkeit von der Einseitigkeit der kulturkundlichen Forderungen würde ihren letzten, entscheidendenden Willen zur energischen und planvollen Konzentrierung zu einem in sich geschlossenen Bildungsganzen keinen Abbruch tun, wenn nur ein fester Plan da ist und ein fester Wille, allen unnötigen Ballast zugunsten des *jetzt* und für *uns* Lebenswichtigen über Bord zu werfen. Die *Persönlichkeit* ist schließlich der einzige und einzig-lebendige Konzentrationspunkt.

Und noch eine andere Frage erhebt sich. Sie betrifft den der Kulturkunde vorschwebenden Bildungsprozeß überhaupt. Alle von uns bisher geäußerten Bedenken und Einschränkungen führen im letzten, tiefsten Kern zu einer eigentümlich feindlichen Trennung von Bildung und Denken. Es bedarf m. E. gar keiner Frage, daß die wirklich bildenden kulturkundlichen Erkenntnisse von der lebendigen Anschauung, oder, als Ersatz dafür, von erlebnisstarken Darstellungen ausgehen müssen, d. h. von der subjektiven Erregung. Es fragt sich bloß, ob solche Erregungen Wesen und *End*ziel dessen ausmachen, was wir Bildung nennen. Nach meiner Auffassung ist Bildung zu einem ganz wesentlichen Teile Klärung, Klärung des Denkens und Wollens; zwar nicht von oben, vom Katheder herab durch ein doziertes, auferlegtes Gedankensystem, gleichsam durch *Überredung*, sondern von der inneren Anteilnahme des Schülers her, durch aktive Selbstbetätigung, also durch *Überzeugung*.

Wenn man heute in Auflehnung, und in berechtigter Auflehnung, gegen eine einseitige rationalistische Anlage des

Unterrichts alle Kräfte des Gemütes, der Anschauung, der Phantasie und des Willens auf den Plan ruft, so darf man doch nicht wieder ins gegenteilige Extrem verfallen und jene eine Dimension, die des Denkens, ganz übersehen. Denn Erregung und Erlebnis, auch wenn wir dies Wort für das im Unterricht Mögliche gelten lassen wollen, bleiben zwar Ausgangspunkt, aber nicht das Ziel des Unterrichts. Der Zweck allen Unterrichts ist immer Richtung zu geben, der inneren Bewegung ans Licht zu verhelfen, das Erlebnis zu einer klaren Vorstellung zu erheben. Trotz aller Ehrfurcht vor den in die Tiefe gerichteten Dimensionen — und wir sollten dankbar sein, daß wir heute so eindringlich daran gemahnt werden — bleibt die dominierende Richtung, die beherrschende Dimension des Unterrichts der Intellekt.

Aller Unterricht verläuft doch letzten Endes irgendwie in einer Aussprache zwischen der Klasse und dem Lehrer. Und solche Aussprache setzt eine Urteilsfähigkeit über solche Dinge voraus, und zwar von seiten des Schülers als auch von seiten des Lehrers. Die Erlebnisse wollen Erkenntnisse werden! Und die einzelnen so gewonnenen Erkenntnisse müssen untereinander verbunden und gegeneinander gestützt werden, sonst versinken sie erst recht sehr bald ins Leere. Ist diese Erkenntnisfähigkeit kultureller Zusammenhänge bei dem Schüler vorhanden, so daß er selbsttätig von sich aus zu einer Überzeugung gelangen kann? Oder muß der Lehrer ihn dazu über*reden*? Überzeugung oder Überredung, das ist die Frage.

Auf der Mittelstufe kann der Lehrer ganz einfache und harmlos scheinende Anekdoten, wie etwa solche vom dummen und betrogenenen Irländer, durch einen geschickten Kunstgriff in die kulturkundliche Perspektive rücken und so immer wieder den Blick des Schülers in diese Richtung hineingewöhnen. Ein so vorbereiteter Schüler wird ganz sicherlich auf kulturell bezeichnende Äußerungen im fremden Schrifttum so eingestellt sein, daß er die handgreiflichen Zeugnisse nicht mehr so leicht übersieht, wie z. B. die Hiebe, die Shaw in seiner Johanna dem Engländertum versetzt. Und wenn er dazu von früher her wirklich etwas von dem Verhältnis zwischen Irland und England weiß, wird er für seine kritisch-gegnerische Einstellung so etwas wie einen Grund einsehen. Das sind aber an sich ganz einfache Anregungen zu neuartigen und befestigenden Verknüpfungen der gewonnenen Vorstellungen und ein schon immer empfohlenes Unterrichts-

mittel. (Es ist aber für unsere heutige Bildung sicherlich wertvoll, ihm diese Richtung zu geben, wo sich die Gelegenheit dazu bietet.)

Wenn man jedoch über solche gelegentliche Blickrichtungen hinaus kulturelle Zusammenhänge mit dem Zweck der Erkenntnis der Wesensstruktur des fremden Volkes, also doch schließlich eine Art vergleichender Völkerpsychologie als Gegenstand des Schulunterrichts beansprucht, so geht das weit über die Urteilsfähigkeit des Schülers auf der Oberstufe hinaus. Es ist doch meines Erachtens ein großer Irrtum zu glauben, das alles, was wir, die wir durchschnittlich 20 Jahre älter sind, kraft eifrigen Bücherlesens und wohl auch in besonders glücklichen und findigen Stunden durch eigenes Denken zu verstehen und erkennen glauben, brühwarm an die Primaner herangebracht werden müßte. Ja, dem einfachen Schulmeister aus der Provinz mag es schwindeln vor dem Unwert seines verflossenen Daseins und der Mangelhaftigkeit seiner Geistesanlagen, wenn er in den Richtlinien liest, was er alles an kulturellen Zusammenhängen hätte erkennen müssen und seine Schüler hätte erkennen lehren sollen.

Erkennen? Erkennen nun doch wohl nicht! — In der letzten Zeit sind in dem deutschen Philologenblatt eine Reihe von Artikeln erschienen, welche die kulturkundlichen Forderungen von verschiedenen Punkten aus beleuchten. In *diesem* Zusammenhang kann ich schnurstracks auf die vorzüglichen Darlegungen von Karl Beyer verweisen vom 21. April: „Methoden und Sachwerte des Deutschunterrichts.“ Beyer untersucht die Stufen des Wissens vom wirklichen Erkennen bis zum vorgetäuschten Wissen und kommt zu dem Ergebnis, daß es sich auf den Schulen nur um ein kulturkundliches Wissen im Sinne der Aneignung fremder Erkenntnisse handeln kann und nie, oder höchst selten, um wirklich selbsttätiges Erkennen.

Dies selbständige Erkennen, oder besser gesagt, die Möglichkeit des Erkennens, ist vorhanden, solange der Schüler im Erlebnis der einzelnen Kunstschöpfung oder im Durchdenken des einzelnen Schriftwerkes verharrt. Sobald dies aber als Dokument der fremden Geistesart erkannt, also in einen großen kulturellen Zusammenhang gestellt werden soll, den er gar nicht oder nur ungenügend kennt, ist der Schüler angewiesen auf die Autorität des Lehrers. Man überschaue doch einmal, wie wenig man, ganz abgesehen von der Vorarbeit zum sprach-

lichen und inhaltlichen Verständnis, schon der uns verbleibenden Zeit wegen lesen kann; man bedenke auch, wie schnell gerade der geistige Ertrag einer Lektüre wieder verblaßt und sich mit anderen Dingen vermischt. Woher sollen dem Schüler die vielen einzelnen Kenntnisse kommen, auf denen er die Erkenntnis ihres kulturellen Zusammenhanges aufbauen könnte? Zumal gerade dies Erkennen geistig-kultureller Zusammenhänge zu den schwierigsten Aufgaben des nachschaffenden Denkens gehört. Man sollte doch auch der Universität und dem ganzen langen Leben darüber hinaus etwas zu tun übrig lassen. Wir selbst stehen doch noch mitten in dieser Entwicklung zu solcher Erkenntnisfähigkeit drinnen, und es sind doch auch für uns *die* Früchte, die zu allerhöchst hängen. Wir wissen, wieviel allgemein menschliche Lebenserfahrung, wieviel Mühe, Sorgfalt und allseitige Wachsamkeit im Denken es erfordert, etwas auch nur einigermaßen Hinlängliches über die Charakterstruktur eines fremden Volkes auszusagen. Nach meiner Erfahrung ist es eine ausgemachte Tatsache, daß die Wesensstruktur des fremden Geistes in kulturpsychologischem Sinne als ein Betätigungsfeld für *selbsttätiges* Erkennen, also als *Arbeits*gebiet in der Schule nicht in Frage kommt; auch schon deshalb nicht, weil der Erlebnisumfang des Schülers im Verhältnis zu der hierzu erforderlichen Weite und Vielseitigkeit der Erfahrungen viel zu klein ist. Der Schüler wird immer wieder selbst fühlen, daß er von sich aus nicht viel Stichhaltiges zur Sache äußern kann und wird daher seine Weisheit vom Lehrer oder aus Büchern beziehen.

Damit steckten wir mitten in der Gefahr der Halbbildung, und wir steuerten, wie Karl Beyer sagt, jenem Typus zu, der Redensarten für Leistungen, und Phrasen für Wahrheit hält. Wie ist solcher Gefahr zu begegnen? Mit aller Energie. Wir können dem jungen Menschen gar nichts Besseres beibringen als die Erkenntnis, daß er noch längst nicht fertig und daß man nicht gebildet ist, wenn man sich anderer Leute Federn an den Hut steckt.

Wodurch aber ist ihr zu begegnen? Indem wir den Ziel- und Richtungspunkt weit nach draußen, weit außerhalb der Schule verlegen und nicht mehr von Forderungen, sondern ganz bescheiden von kulturkundlicher Richtung sprechen. Dadurch, daß wir dessen ehrlich bewußt bleiben, daß die in der Prima etwa beginnende geistige Entwicklung doch nur ein ganz kleines Stückchen Ansatz ist, ein schmaler und schwankender Steg.

Auf der Oberstufe kommt man immer wieder vor eine deutliche Scheidung der Fähigkeiten: die Fähigkeit zur Leistung und die Fähigkeit zur Aufnahme von Anregungen. Die Beobachtung dieser reinlichen Scheidung ist eine der wichtigsten Aufgaben im Unterricht der Oberklassen. Wer immer gleich, oder doch recht bald, einheimsen will, was er soeben gesät hat, erntet meist Worte und Wind. Dagegen soll man den Schüler anhalten, alles zu leisten, was er selbst leisten kann. Achtung soll er bekommen vor der Schwere und Würde solcher geistiger Arbeit, damit er bescheiden bleibe vor dem, was er noch nicht versteht, ehrlich und wahr vor sich selbst und vor seiner Aufgabe, aber auch wachsam und allzeit geschärften Auges, Probleme zu erblicken. Wenn wir ihn zu dieser Klarheit und Wahrhaftigkeit seinem eigenen Vermögen gegenüber erziehen, dann tun wir alles, was man von uns erwarten kann.

Was verbleibt nun aber nach alledem? — Und so bleibt denn doch trotz aller Einschränkung und notwendigen Ergänzungen, trotz aller Gefahren, die in der Einseitigkeit und Überspannung des kulturpsychologischen Prinzips, im Übermaß des Gewollten, liegen, ein überaus wertvoller Antrieb bestehen: die Auswahl des Lehrstoffes nach seinem geistigen Bildungswert, der Zusammenhalt zu einem geschlossenen Bildungsplan und der volle Einsatz einer nach ihrer eigenen Art sich entscheidenden Persönlichkeit dafür, des Schülers Blick zu lenken auf ein freilich weit jenseits der Schule liegendes Ziel: die allmählich fortschreitende Erkenntnis der geistigen Eigenart des fremden Volkes, mit dem uns das Schicksal so oder so immer wieder in Berührung bringen wird.

Lübeck. W. Schwabe.

GEDANKEN ÜBER ZWEI AUFGABEN DER FREMDSPRACHLICHEN BILDUNGSARBEIT: „DAS EIGENRECHT DES WERKS“ UND „DAS GESAMTBILD EINER ZEIT“.

Von verschiedenen Seiten ertönt heute der Ruf nach dem „Eigenrecht des Werks“. Dem Werk solle unser Bemühen gelten, dem Geschaffenen, nicht aber dem Schöpfer, sei es des Einzelwerks, sei es einer Gesamtheit von Werken als Ausdrucks einer Gesamtseele. Und dieser Ruf nach dem Eigenrecht des Werks will eine Ordnung wiederherstellen, die gestört ist — von der Kulturkunde.

Gewiß hat sich die praktische kulturkundliche Arbeit der letzten Zeit vorwiegend der Herstellung von Lesebüchern und Leseheften zugewandt. Aber das darf niemanden zu der irrigen Ansicht verleiten, als sei das nun der Inbegriff der neuen kulturkundlichen Arbeit: die festen Formen der literarischen Kunstwerke aufzulösen und aus lauter herausgebrochenen, abgesplitterten Bruchstücken eine neue Sinneinheit zusammenzustücken.

Kulturkunde wird eine ihrer Hauptaufgaben darin erblicken, das fremdsprachliche Schriftwerk dem Verständnis der Schüler zu erschließen. Ich meine sogar: erst die kulturkundliche Auslegung wird dem Werk sein volles Eigenrecht sichern, indem erst sie seine Eigenart völlig zu ergründen trachtet. Sie wird nicht etwa darauf verzichten, Eigenwert und Eigenbedeutung des Werks zu erkennen; sie wird selbstverständlich seiner Formenschönheit gerecht zu werden, seine Gedankentiefe zu durch loten suchen.

Wie kann das am besten geschehen? Indem das Werk aus dem Geist heraus begriffen wird, der es schuf. Nehmen wir Corneilles Cid als ein Beispiel! Für dieses unendlich oft an höheren Schulen gelesene Werk sind meines Erachtens die allermeisten Voraussetzungen des Verständnisses durch deutsche Schüler noch zu schaffen. Und eine doppelte Grundlegung scheint mir nötig: eine kulturgeschichtliche und eine kulturpsychologische. Es ist das Kunstwerk des Cid verständlich zu machen: als Ausdruck des französischen Klassizismus und als Ausdruck des Franzosentums überhaupt.

Diese harten Menschen des Cid, dieser Fanatiker der Ehre, Rodrigo, diese unweiblich feste und vernünftige Chimène sind als Kinder einer harten Zeit zu zeigen. Es ist die Zeit kurz nach den religiösen Bürgerwirren. Männer wie der Kardinal Retz, La Rochefoucauld, Frauen wie die Madame de Rambouillet, Madame de Sablé sind Typen dieser Zeit, die frei von Empfindelei und Träumerei, in voller Tatenkraft ihre männlich feste Art enthüllt. Lanson hat in seinem Buch über Corneille (Sammlung: *Grands Ecrivains*) ausgeführt, wie in Corneilles großen Dramen sich die Zeit spiegelt, der er angehört, freilich nicht in malerischen Einzelheiten, aber in dem Erfülltsein mit dem großen Geschehen des politischen und staatlichen Lebens. Man wird in der Schule nicht die Zeit haben, allzuweit hier auszugreifen, aber es sich doch nicht entgehen lassen, den Helden Corneilles als die Überhöhung eines Menschentyps zu zeigen, zu dem alle Anlagen

schon in der Zeit vorhanden waren. Wenn am Schluß des Cid der König durch sein Eingreifen die Lage entwirrt, so ist er damit nicht der deus ex machina geworden, es ist vielmehr über die Konflikte der Personen die Staatsgewalt als höhere Instanz errichtet. Das ist ganz im Sinne der Zeit politisch und staatlich gedacht und nicht als bequemer Bühnentrick zu bewerten. Und wenn die Infantin im Cid auf den geliebten Rodrigo verzichten muß, so wird das in seiner Bedeutung erst voll gewürdigt, wenn man auf die strengen Gesellschaftskonventionen des 17. Jahrhunderts, die sorgsam Kaste von Kaste scheiden, hinweisen kann. Sonst erscheint leicht, wie Lanson sagt, als Theatermaschinerie, was sehr ernst und wichtig genommen wurde. «Au dix-septième siècle rien ne dispensait d'être né.»

Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich als den vorherrschenden Eindruck, den eine nicht kulturgeschichtlich und kulturpsychologisch aufgebaute Cidlektüre auf unsere Schüler macht, kühle Gleichgültigkeit bezeichne. Das kommt vor allem daher, daß die Kunstform der französischen klassischen Tragödie unsere Schüler fremdartig anmutet. Auch hier kann nur ein Hineinstellen des Cid in Lebens- und Kunststil des französischen Klassizismus dem Verständnis des Werks entgegenführen. Der deutsche Schüler ist durch seine deutsche wie seine englische Schullektüre und vor allem natürlich durch seine deutsche Art gehindert, sich der Dämpfung und der Beherrschtheit des klassischen Kunststiles offen innerlich hinzugeben. Wo er Leidenschaften sieht, erwartet er, leidenschaftliche Sprache zu hören. Wo Gewaltiges geschieht, will er erschüttert werden. Im Cid meint er trotz einzelner ihn packender Szenen das wirkliche Leben zu matten Reflexionen verblaßt, die farbige, aufregende Fülle der Dinge zu einförmig stilisiert wiederzufinden. Es gehört schon eine sorgsame Vorbereitung dazu, hier einen Grund für das Verständnis zu legen. Sie ist aber möglich, und etwa im Anschluß an Taine (Origines de la France contemporaine, Essais de critique et d'histoire, Philosophie de l'art) kann über das Lebensideal der französischen Aristokratie des 17. Jahrhunderts, über den Typ des honnête homme, über die bienséance, über die Sprachpflege der Zeit, über den zentralisierten Ordnungsstaat, über die höfischen Umgangsformen in Versailles, über die französischen Gärten als vernunftgebändigte Natur und über die Poetik Boileaus als vernunftgeregeltes Gesetzbuch der klassischen Dichtkunst jedenfalls so viel zusammengetragen werden,

daß der Schüler begreift, daß Ordnung, Klarheit, Vernünftigkeit, Beherrschtheit Lebensideale des klassischen französischen Menschen und also auch Ideale der klassischen französischen Kunst sind. Und wenn er dann sieht, daß Rodrigo seinen Gegner nicht auf der offenen Bühne ersticht, daß von dem großen Heldenkampf des Cid gegen die Mauren nur ein wohllautender Bericht verblieben ist, daß die Menschen auch in Leidenschaft wohlgesetzte Reden halten, daß sie nicht schwanken und nicht irre werden an dem geraden Weg, den ein überstarker Wille ihnen weist, dann wird er das alles in Zusammenhang bringen mit all den ähnlichen Äußerungen klassischen Lebensgefühls und klassischen Kunstauffassens, die er kennen gelernt hat, wird denken an die höfischen Aristokraten und gepflegten Salonmenschen, an den klassischen Zivilisations- und Ordnungsgeist, an eine Lebensführung, die stets zuchtvoll und beherrscht erscheinen mußte.

Sollte es möglich sein, den französischen Cid mit seiner spanischen Quelle durch Schüler vergleichen zu lassen, was ich nicht ermessen kann, so müßte ein solcher Vergleich, wenn er nicht im Stofflichen stecken bleiben soll, zeigen, wie der spanische Cid französisch wird, wie etwas ganz anderes dem klassischen Franzosen dichterischer Gegenstand wird, als es dem Spanier war: ein innerer seelischer Konflikt, ein allgemein menschliches Problem, ein einziges, in sich gerundetes Geschehnis, und jedes einzelne in diesem Dreierlei eng mit dem anderen verbunden, weil aus derselben grundlegenden Auffassung des Dramatischen erwachsen.

Es sind schwere Steine des Anstoßes wegzuräumen im Cid, soll der deutsche Schüler dem Werk innerlich nahe kommen. Ich denke an die höchst befremdliche Dialektik der Liebe Rodrigos und Chimènes. Doch glaube ich, Lansons feinfühlige und klar sehende Erläuterung der Liebesauffassung Corneilles macht es uns möglich, auch in dieser Liebe ihre zeitbedingte Form zu sehen und sie dann besser zu würdigen. «Les vrais héros ont un amour d'une rare essence. Ils connaissent ce qu'ils aiment pour le plus grand bien qu'ils puissent concevoir. L'estime fait le fond de leur sentiment. — Le Cid suit en aimant Chimène l'idée qu'il a de la perfection. On aime suivant que l'on connaît . . .» Also Liebe ist nicht eine Schwäche, eine Leidenschaft, die unterjocht, sondern die wahre Liebe gründet sich auf das Wissen um die Vorzüge der Geliebten.

Rodrigo hat den Vater Chimènes getötet. Das macht ihn aber in den Augen der Geliebten nicht hassenswert. Denn er hat nur die Sohnespflicht erfüllt. Hätte er es nicht getan, so hätte ihm etwas an der idealen Vollkommenheit des Ritters gefehlt, um deretwillen Chimène ihn hochschätzt und auf die ihre Liebe sich stützt. Wir werden eine solche Liebeskasuistik leicht unweiblich und allzu verstandeskühl finden, aber wenn wir sie verstehen wollen, müssen wir sie hineinstellen in das Seelentum, aus dem sie stammt, das kornelianische und das klassisch französische, das dem généreux, dem eigentlich klassischen Helden, die Macht gibt, immer das zu tun, was seine aufgeklärte Vernunft ihm aufgibt. Man wird nicht umhin können, in Corneilles dramatischer Fassung der Liebe denselben Zug stoischer Größe zu sehen, welcher der ganzen Zeit zu eigen war.

So viel über das Zeitbedingte im Cid. Was ist nun das eigenartig Französische daran? Da wäre zunächst festzustellen, daß Rodrigo jene kecke, schneidige Art besitzt, jenes stolz sich brüstende Hochgefühl, das die Franzosen in helles Entzücken versetzt. Sie sprechen gern in solchem Fall von „Panache", vom Symbol des wallenden Helmbusches. Corneilles Geist ist ein «esprit empanaché». Schwung und Schmiß, élan und verve, glühende Herzen haben es den Franzosen zu allen Zeiten angetan. Rodrigos jugendliches Feuer hat immer wieder Franzosenherzen entzündet. Sein Kampf für Pflicht und Ehre erschien als echt französische Heldenart. Und ganz französisch wiederum: Held Rodrigo prägt so kecke, stolze eherne Heldenworte. Napoleon hat nicht nur die Marseillaise den größten General der Republik genannt, er hat auch von Corneille gesagt, daß Frankreich wohl ihm einen Teil seiner schönen Taten verdanke. Und Lanson nennt Corneille einen professeur d'énergie. Der Schüler muß also sehen, daß im „Cid" der Franzose sich wiedererkennt, daß er einen Zug seines Wesens in Jahrhunderte überdauernder Prägung hier geformt sieht.

Wie bei jeder klassischen französischen Tragödie, so muß man auch beim Cid auf die rhetorische Form des Dramas eingehen und auch hierin „das Französische" zeigen. Im Cid wird wohl der Schüler selbst unterscheiden und Szenen voll Bewegtheit von solchen trennen, die ihm als eine undramatische Deklamation vorkommen. Es bedarf wiederum allerlei kulturhistorischer und kulturpsychologischer Voraussetzungen, wenn er französische Rhetorik verstehen will. So muß er etwas er-

fahren von der Freude romanischer Menschen, besonders aber klassisch französischer Menschen, an gewählter, edler Rede, an feierlich rauschenden Alexandrinern. Er muß vor allem erkennen, daß es das Wesen der französischen klassischen Tragödie ausmacht, daß eine innere seelische Entwickelung vorgeführt wird, die zu einem dramatischen Endziel hinführt. Das Drama besteht im seelischen Konflikt und dessen durchsichtiger Abwickelung, ist also ein stark den Verstand beschäftigender Vorgang; es besteht nicht in dem Erregen begleitender Gefühlsspannungen, ist also nicht in erster Linie ein emotioneller Vorgang. Das stimmt nun allerdings nicht ganz für den Cid, es stimmt eben nicht für jene Szenen, die der Schüler als durch starke Gefühlsentladungen lebendig bewegt fühlt. Aber es stimmt für die vielen anderen. Und da muß eben dem Schüler gezeigt werden, daß es französische Art ist, ein Drama so aufzubauen, daß erkannt wird: wie arbeitet das Spiel der Gefühle und Leidenschaften, das Ineinander der dramatischen Motive, um den Endeffekt herbeizuführen. Es ist also das französische Drama ein psychologisches Problem, an dem die Lösung interessiert. Es ist gerade das nicht, was der Schüler von ihm erwartet: Geschehnisse und ihre tief bewegenden Folgen. Diese tief bewegenden Folgen stören das Gleichgewicht klassisch zuchtvoller Menschen, während das psychologische Spiel und sein unausweichlicher Endeffekt in der ganzen Geschlossenheit seiner Abfolge und in der Klarheit seiner Linienführung eine Konzeption des Dramatischen darstellen, die den verstandesklaren, psychologisch interessierten, das Maßvolle als Tugend schätzenden Franzosen verraten. Wiederum ist somit nötig zu zeigen, daß im Cid, wie in der klassischen Tragödie, eine besondere Ausprägung französischen Geistes vorliegt. Wiederum wird man vom „Französischen“ aus das einzelne Werk besser verstehen.

Und schließlich ist der Cid ja ein Werk dieses einen: Pierre Corneille. Auch vom Schöpfer aus will Kulturkunde das Geschaffene klären. Nur hilft es uns gar nichts, den Schülern das aufzutischen, was die Schulkommentatoren lang und breit aus seinem Lebenslauf erwähnen. «Rien dans l'homme ne décèle le génie, rien dans la vie ne promet l'œuvre. — L'œuvre subsiste à part de la vie, très dissemblable de l'homme extérieur, pur produit d'une interne et inexplicable nécessité» — sagt Lanson von Corneille. Man kann, denke ich, gar keinen besseren Weg zum Werke hinfinden, als den, welchen Diltheys große Er-

klärungskunst einschlug, den Weg vom künstlerischen Erlebnis zum Kunstwerk. Nur das formt der Künstler zum Kunstwerk, worin ihm des Lebens Sinn sich auszusprechen scheint, was ihm vom Leben bedeutsam geworden ist. Und was war das für Corneille? Das kann man nicht am Cid allein zeigen. Man wird mindestens den künstlerischen Gegenstand, das sujet, des Horace und einer anderen Römertragödie daneben halten und dann die Schüler sehen lassen, daß Corneille die klassische Tragödie des Willens geschrieben hat. Darum nahm er seine Stoffe aus der römischen Geschichte, entnahm den Spaniern ihren Helden, den Cid, den er zu „seinem“ Helden machte, dem Helden des Willens. Diesem Sohn einer harten Zeit erschien der große Willensmensch als der würdige Gegenstand der Kunst, als das Bedeutsame im Leben. So sehe ihn der Schüler, und so stelle ihn der Lehrer dar, ehe er noch den Schüler die Lektüre des Cid beginnen läßt, wie überhaupt ein längerer Anlauf nötig ist, bevor der Schüler in das Werk hineinspringen kann. Es ist eine sorgsame Bodenbereitung erforderlich, um das Verständnis eines Werkes wie des Cid aufkeimen zu lassen.

So den Cid kulturkundlich zu deuten, ist selbstverständlich noch lange nicht jedermanns Sache. Ehe sich die Massen der Lehrenden an solche Aufgaben wagen, müssen kulturkundlich in diesem Sinne, d. h. lebens- und seelenkundlich kommentierte Schulausgaben vorliegen. Zu ihrer Herstellung wäre die Mitarbeit der Universitätslehrer sehr erwünscht. Auf dem Gebiet der klassischen Philologie hat, wie ich höre, die hilfreiche Hand der wissenschaftlichen Forscher die Studien der höheren Schulen vertiefen helfen. — Aber, um auf den Ausgangspunkt, das Eigenrecht des Werks, zurückzukommen, das dürfte jetzt klar sein: das Werk, der Cid, kommt durch die kulturkundliche Betrachtungsweise ganz zu seinem Recht. Es wird nicht ausgepreßt, um die Struktur seines Schöpfers Corneille, oder die Artung der Zeit, des Volkstums, aus denen es stammt, zu zeigen. Umgekehrt: erst vom Gesamtgeist aus wird das Werk erkannt. Daß wir allerdings *auch* die Aufgabe haben, einige entscheidende Merkmale des Gesamtgeistes, einiges für den französischen Menschen Wesentliche unsern Schülern zu überliefern, daran halte ich fest.

Und nun noch einmal zurück zum Eigenrecht des Werks. So in sich ruhend und „selig in ihm selbst“, wie Gegner der Kulturkunde vom Einzelwerk meinen, so aus sich heraus deut-

bar ist überhaupt kein Werk. Stellt man das Werk nicht hinein in kulturelle Zusammenhänge, deutet man es nicht aus kulturpsychologischen Voraussetzungen, so bleibt nichts anderes übrig, als es objektiv auszulegen nach den Merkmalen seiner Kunstform, nach seinem Stil, nach seiner Gestalt, so gilt es Zusammenhänge herzustellen mit anderen Lösungen gleicher Formprobleme, mit Stilformen, mit Gestaltformen. An unserem Beispiel hieße das: die Tragödie Corneilles ist zusammenzusehen mit der Tragödie Racines oder Hugos oder Shakespeares oder Schillers. Die künstlerische Eigenart eines Werks von Corneille hebt sich durch dieses Vergleichen schärfer heraus. Denn so gewiß jedes Werk eigengesetzlich bestimmt ist, so wird doch eben dieses Gesetz seiner Erscheinungsform nur dem sichtbar, der es in eine Reihe anderer Erscheinungsformen hineinstellen kann. Das einzelne aus dem einzelnen heraus erklären, heißt Verzicht leisten auf dasjenige Mittel, das Maßstäbe für ein Werten liefert: den Vergleich. Auch der Wert eines Werkes *an sich* wird nicht gewonnen durch die Betrachtung eines Werkes *aus sich.* Soweit ich als Lehrer das beurteilen kann, ist die heutige wissenschaftliche Literaturgeschichte entweder eine Geschichte der Ausdrucksformen des Geistes, oder sie ist eine Geschichte der sich immanent und objektiv entwickelnden Kunstformen. Gegner der Kulturkunde aber tun so, als ginge die Schule weder die eine noch die andere wissenschaftliche Betrachtungsweise etwas an. Und so sehr man auf der einen Seite darauf stolz ist, etwa neueste wissenschaftliche Syntax in die Schule einzuführen, wie neue Schulgrammatiken beweisen, so läßt man ruhig den Abstand zwischen Grundsätzen der Literaturwissenschaft und Grundsätzen schulmäßiger Schriftstellerdeutung immer größer werden und meint immer noch, ein Werk spreche hinreichend für sich, wenn man nur formale Schwierigkeiten beseitige und an Sacherklärungen nicht spare. Demgegenüber möchte ich kräftig betonen: Kulturkunde ist ein großer und ernst zu nehmender Versuch, das fremde Schriftstellerwerk gerade dasjenige sagen zu lassen, was es wirklich *meint.* Dazu sollte mir als Beispiel die Tragödie des Cid dienen. Sie *meint* ja gar nicht das, was wir zunächst aus ihr heraushören. Was sie meint, werden wir erst erfahren, wenn wir zurückgehen zu dem Seelentum, das in ihr Ausdruck gewann. Und das will Kulturkunde versuchen. Sie ist ein Streben nach wissenschaftlicher Vertiefung unserer Unterrichtsarbeit; sie verdient als solches weit

mehr Beachtung, als ihr gerade in den Kreisen zuteil wurde, die sonst der Durchdringung des Unterrichts mit wissenschaftlichem Geiste so oft das Wort reden.

Ein zweiter Aufgabenkreis tut sich der kulturkundlichen Arbeit auf, auch dieser bisher noch nicht ernsthaft und gründlich durchdacht und erprobt. Es ist das Gebiet der *Kulturkreise.* Hier gilt es, Gesamtbilder einer Zeit zu entwerfen, einen Querschnitt durch eine Gesamtlage einer Epoche zu legen, so etwa durch die klassische Zeit, die Zeit der Aufklärung, der französischen Revolution, das bürgerliche Zeitalter des 19. Jahrhunderts. Wenn wir auch noch kaum nennenswerte Versuche einer solchen Rundschau einer Zeitlage haben, so ist doch die ideale Forderung als solche nicht ernstlich bestritten. Fraglich ist nur, was in eine derartige Gesamtbetrachtung hineingehört. Und da scheint mir: die Kunst als Ausdruck des Zeitgefühls wird zu Unrecht abgewehrt und ohne Not die Beschränkung auf die Wortkunst gesucht. Gewiß wird das literarische Denkmal der Wortkunst das Kernstück der Studien bleiben, aber Malerei, Architektur, besonders auch Kunsttheorie, da sie in das Literarische einschlägt, werden bestätigen, vertiefen und sinnfällig machen, was in der Literatur an Erkenntnis gewonnen ist. Derselbe Geist erscheint in einem anderen Medium anders gebrochen, aber es ist derselbe Gesamtgeist, der allen Äußerungen einer Epoche die eine gleiche Marke aufprägt. Daß alle Objektivationen eines Gesamtgeistes *ein* Gepräge tragen, das soll der Schüler nicht bloß *glauben*, weil es sein Lehrer sagt, das soll er *sehen.*

Wir lesen bei allen Historikern, in jeder französischen Literaturgeschichte, daß die französische Kultur des 17. Jahrhunderts, vielleicht in manchem schon Abstieg und beginnender Verfall, aber in der inneren Geschlossenheit und Einheitlichkeit ihrer Gesamterscheinung ein in der Geschichte selten gebotenes Schauspiel ohnegleichen sei. Warum soll die Schule nicht daran gehen, eine geschichtlich überaus wichtige Ausprägung französischen Geistes, die von Bedeutung für ganz Europa geworden ist, in ihren inneren Zusammenhängen, in einigen durch alle Lebensformen, wie Regierungsform, Institutionen, Literatur, Kunst hindurchgehenden Zügen eingehender zu studieren, als das bisher, wohl einfach infolge mangelnder schulmäßiger Aufarbeitung passender Texte, möglich war? Ich beschränke mich

darauf, in diesen Zeilen eine Parallele zwischen Kunst und Literatur zu ziehen.

In dem neuen *Handbuch der Literaturwissenschaft*, das Oskar Walzel mit hervorragenden Vertretern der modernen Literaturwissenschaft herausgibt, steht auf einer der Seiten, die von Corneille handeln und deren Text Professor Neubert geschrieben hat, ein Bild von Poussin. Es ist die Wiedergabe des im Louvre hängenden „Urteil Salomos". Und darunter steht: „Poussins Gemälde zeigt den gleichen klassisch einfachen und durchsichtigen Bau, wie ihn Corneilles Tragödien besitzen." In der Tat, Poussin hatte „den kornelianischen Pinsel". Und das kann nun auch der Schüler sehen, daß *ein* Geist beide Männer beseelt und daß es derselbe Geist ist, der auch sonst diese Frühzeit des Klassizismus, die „heroische" Zeit durchdringt. Man sage ihm, wie beider Männer Seelenheimat Rom war, wie Corneille seine Römertragödien schrieb, weil er nur in ihnen seiner aufs Heroische gehenden Neigung genug tun konnte, wie Poussin in Rom lebte, weil er nur hier unter den Trümmern der Antike die Inspiration antiker Größe fand, die er brauchte. Poussin erfand die heroische Landschaft, wie Corneille Schöpfer der heroischen Tragödie wurde. Solche Landschaften sehe der Schüler, und er wird außer der oben schon genannten durchsichtig klaren und echt klassischen Geist bekundenden Komposition plastisch statuenhafte Gestalten in einer streng erhabenen Natur erkennen und wird vielleicht dahin gelangen, auch Corneilles Römergestalten Statuen ähnlich zu finden. Und daß beider Kunst sich in ihrer Klarheit, Durchsichtigkeit und Ordnung an den geklärten Geist wendet, und nicht die des Malers vornehmlich an die Sinne, die des Dramatikers vorwiegend an die Phantasie, das wird der Schüler wiederum als Zeichen des esprit classique aufzufassen haben. Und man wird da wohl auch einmal eine weitere Perspektive auftun können, einen Seitenblick werfen auf das staatliche Leben, das in dem zentralisierten Ordnungsstaat sich eine durchaus römische Staatsform zu geben im Begriff ist, und einen weiteren Blick endlich auf die römische Substanz überhaupt in dem Franzosentum, wird zeigen, warum der „römische" Napoleon den „römischen" Corneille hochschätzte, wie die französische Revolution „römische" Republikanertugenden zu pflegen vermeinte, wie Montaigne und Montesquieu auf ihre Art „Römer" waren, und auf die ihre wiederum ein Bossuet und ein Rousseau,

ja heute noch der in seiner Kunstform so klassische Anatole France das Lateinertum als wertvollen Bestandteil französischen Wesens des öfteren hervorgehoben hat.

Die Wortkunst und alle ihre Schwesterkünste gehen in der klassischen Zeit den gleichen Weg, den Weg zur Zucht, zur hierarchischen Ordnung, zur einheitlichen großen Stilform. Des großen Königs angestaunte Taten werden allen Künsten der einzig würdige Gegenstand. Alle Kunstübung ruht auf Räsonnement, alle Kunst ist feierlich vornehm, ist höfisch offiziell. Die große Literatur ist freilich mehr als dieses, sie hat überzeitlichen Wert, Jahrhunderte überdauernde Gültigkeit, aber sie ist *auch* Hofkunst. Und dieses Letztere, das Zeitbedingte an ihr, wird natürlich durch den Vergleich mit den Schwesterkünsten klarer zum Ausdruck kommen. Ich greife einiges heraus, was man den Schülern zeigen könnte. Da ist etwa das *Allegorische.* Wenn Boileau den Sturm „Neptun im Zorn“ nennt, wenn bei den Dichtern die antike Mythologie herhalten muß, alle möglichen Zeitereignisse zu poetisieren, dann wird der Schüler dahin zu bringen sein, den Zeitgeschmack daran zu erkennen. Man zeige ihm nur einige der unzähligen allegorischen Lobhudeleien auf den König, z. B. Le Bruns Bilder aus der Spiegelgalerie in Versailles, «La Franche-Comté conquise par Louis XIV», (im Vordergrunde Ludwig in römischer Tracht, hinten Herkules mit der Keule, der spanische Löwe, der deutsche Adler) oder «La Prééminence de la France reconnue par l’Espagne» (der besiegte spanische Löwe kauert kläglich geduckt zu Ludwigs Füßen). Der Schüler, der die antikisierenden Stilformen der französischen Klassiker richtig einschätzen soll, muß das Antikisieren als allgemeine Tendenz der Zeit, die selbst die Mode erfaßte, erkennen. — Oder denken wir an den *Redeprunk* eines Bossuet, an seine gewaltig hinrollenden Satzwellen. Wird der feierlich majestätische Stil dieser Rhetorik nicht eher faßbar, wenn wir das Bild eines prunkvollen Leichenbegängnisses in der Notre-Dame-Kirche sehen (Bild in Walzels *Handbuch der Literaturwissenschaft* oder in der *Histoire illustrée de la littérature française* von Abry, Audic, Crouzet) oder die majestätischen Draperien auf dem großen Bilde Ludwigs in ganzer Figur, das Rigaud malte? Bossuets Redeprunk paßt zur pompösen Feierlichkeit der Kirche und entspricht der Neigung der Zeit, die auf das Großartige, Repräsentierende geht. — Die strenge *Stilform der klassischen Tragödie,* ihre edle, erlesene Sprache, ihre ruhevolle Haltung

wird der Schüler eher begreifen, wenn man ihn nach dem Versailles Ludwigs des Vierzehnten versetzt. Ein Stich von Le Pautre, der eine Alcesteaufführung Lullis in dem Marmorhof des Versailler Schlosses darstellt, wird den Schülern mit einem Schlage klar machen, daß auf dieser Szene vor diesen Hörern jede andere Kunstform als die klassische unpassend gewesen wäre. Und man braucht ihm nur einmal vorlesen, was Taine über die Versailler Gärten als königliche Salons im Freien sagt, oder Bilder vom alten und neuen Versailles zu zeigen mit den stilisierten Formen der Gärten, den Wandschirmen aus Laub, den mathematischen Figuren der Hecken, den Marmorstatuen, Wasserkünsten, Durchblicken und all den oft geschilderten Einzelheiten der Le Nôtreschen Gartenkunst, um ihm begreiflich zu machen, daß derselbe esprit classique, der so stark und hart in die Natur eingriff und ihr seine verstandesklaren Formen aufzwang, eine Tragödie schaffen konnte, in der das wirkliche Leben in ebenso starkem Eingriff stilisiert wurde zu einem höchst kunstvollen Gebilde.

Die Künstler jeglicher Gattung offenbarten es an allem, was aus ihrem Geist und ihren Händen kam: hier wohnt der König und sein Hof; dies ist für den König und seine Umgebung. Das möge der Schüler sehen, und dann wird er verstehen, daß auch die Dichter der Zeit den Gedanken nie außer acht ließen: hier hören der König und sein Hof zu. Und er wird sich dann nicht wundern, wenn er sieht, daß der Wortkunst ganz ebenso wie den nichtredenden Künsten eine weitgehende Abneigung gemeinsam ist: gegen alles Gewöhnliche und Schlichte und gegen alles Volkstümliche und Mittelalterliche; und gemeinsam eine starke Liebe: zur Antike, zum Feierlichen, zum Großartigen, zum Verstandesklaren, zur festen Ordnung und endgültigen Gliederung.

Der Schüler hört diese Zeit die Glanzzeit des *Absolutismus* nennen. Von dem Glanz dieser Zeit und der unumschränkten Fürstengewalt bekommt er eine viel anschaulichere Vorstellung, wenn er neben dem „lex una sub uno“ das „ars una sub uno“ walten sieht. Und da wird es dem Verstehen der Zeit sehr dienlich sein, wenn der Lehrer neben die *Académie française* ihre Schwesterakademie stellt, die 1648 gegründete *Académie royale de peinture et de sculpture*, die über ein Jahrhundert die Entwicklung der französischen Kunst stark beeinflußt hat. Der Diktator im Reiche der Kunst war unter Ludwig XIV. Le

Brun, Direktor dieser Akademie und der große Organisator aller Hofkunst, *der* Regisseur alles Kunstlebens, *der* Dekorateur alles festlichen Gepränges. Man muß einmal zeigen, wie durch ihn alle Kunst einheitlich geregelt, in die gleichen Bahnen gelenkt, zentral beherrscht und rationalisiert wird, wie er mit einem gewaltigen Stabe von Architekten, Malern, Zeichnern, Stechern, Dekorateuren, Juwelieren, Vergoldern, Handwerkern aller Art an *einem* Werke arbeitet: der Verherrlichung Ludwigs XIV. und *einen* Stil schafft: l'art Louis XIV. Daß wir im Zeitalter des Absolutismus sind, das leuchtet dem Schüler ein, wenn er sieht, daß auch die Kunst, sonst gewiß gewohnt, nur der inneren Stimme des Künstlers zu gehorchen, nun den Winken eines Höchstkommandierenden folgt. Daß Klassizismus die Zeit strenger Autorität ist, nicht nur im staatlichen und bürgerlichen Leben, sondern auch im Bereich alles Geistigen, das kann eindringlich gezeigt werden an dem Wirken Le Bruns und der Académie royale de peinture et de sculpture. — Ganz nahe liegt wiederum ein Seitenblick: auf das religiöse Leben der Zeit. Auch hier strenge Hierarchie, auch hier, selbst hier, in Fragen des Gewissens, des religiösen Glaubens, Ordnung, Einheit, Regelung von oben, Absolutismus. — Aber noch einmal zurück zur Académie royale. Sie hat nicht nur produktiv gewirkt, sie hat auch im theoretischen, programmatischen Sinn stärksten Einfluß ausgeübt. Wir müssen sie darum in der Schule neben der Académie française und neben Boileau betrachten. Und wie jene die Sprache regelte und säuberte, wie dieser der Dichtkunst Gesetze gab, so legte die Académie royale die Ästhetik des Künstlers fest. Das geschah in den conférences. Und es ist sehr interessant zu sehen, wie die Kunsttheoretiker dem Theoretiker der Dichtung Boileau in so vielem ähneln, wie auch sie von drei Einheiten sprechen, wie auch sie die Natur „auswählen", wie sie die Antike sehen, (Laokoon ist ein „honnête homme", ein „homme de bien") wie sie an ein „Schönes an sich" glauben und zu derselben Forderung des Menschlichen, d. h. des Allgemeingültigen, über Ort- und Zeitgebundenheit ins Ewig-Menschliche Hineinragenden gelangen, deren Erfüllung ja eine der wesentlichen Züge der klassischen Kunst ausmacht. Und eines darf solcher Betrachtung als krönendes Schlußstück nicht fehlen: der Schüler muß sehen, daß Akademien zu Franzosen gehören. Denn der Franzose liebt es, auch über die Kunst zu „räsonnieren", und er braucht wie die feste Lebens-

regel so auch die feste Kunstregel, etwas Endgültiges, Festes mit kanonischer Geltung. Es drängt ihn immer dazu, Klarheit über das Grundsätzliche zu suchen. Als Lateiner strebt er stets nach der festen Form, dem rationell Geregelten, dem Umgrenzten, das den schweifenden Geist beruhigt, das allen Dingen ihre Stelle anweist und Ordnung stiftet. Dieses große Ordnungstiften im 17. Jahrhundert, das noch heute die Franzosen immer wieder mit Ehrfurcht und Sehnsucht in die klassische Zeit zurückschauen läßt, das erkenne der Schüler in seiner ganzen, nicht leicht auszufüllenden Bedeutung.

Betrachten wir noch einmal klassische Literatur und ludovicische Hofkunst nebeneinander. Wir sahen: Neben der großen, wahrhaft vorbildlichen klassischen Literatur steht eine kleine, innerlich unfreie, dekorative und verherrlichende Hofkunst. Und hier erhebt sich denn eine Frage von grundsätzlicher Bedeutung, eine Frage indessen, welche die wissenschaftliche Forschung mehr noch als die Schulmethodik beschäftigt. Es ist der Gegensatz in der Betrachtung der Kunst (auch der Wortkunst) als eines Formproblems einerseits und eines Spiegels und Ausdrucks einer Zeit andererseits. Stellen wir die Kunst des grand siècle in die Geschichte der Kunst, so wird sie als bestellte Hof- und Repräsentationskunst leicht wiegen, sehen wir sie als Ausdruck einer Zeit, neben den anderen Ausdrucksformen derselben Zeit, so kann ihr lebenskundlich zeitdeutender Wert hoch angeschlagen werden. Für den neuphilologischen Unterricht kommt meines Erachtens allein Kunst als Ausdruck eines Zeitgefühls in Frage, die Betrachtung des Kunstwerks nach überzeitlichen, formalen Gesichtspunkten gehört in die Zeichenstunde oder in die Kunstgeschichtsstunde. Mit dieser Einschränkung dürfte jenem in jüngster Zeit gemachten Einwand die Spitze abgebrochen sein, der, wenn er von der schwer verständlichen Formensprache der Kunst spricht, auf die den Kenner und Fachmann beschäftigenden Formprobleme der Kunst zielt. Kunst als Zeitspiegel dagegen ist von je in geschichtliche Betrachtungen einbezogen. Warum soll die Schule sie ausscheiden, wenn sie einmal versucht, die Physiognomie einer Zeit zu zeichnen? Wie das gemeint ist, dürfte aus meinen Ausführungen ersichtlich sein. Ich stelle zu ihnen noch einige ergänzende Betrachtungen an den Schluß. Die oft abgebildete Louvrefassade Perraults zeigt ein künstlerisches Bestreben des Architekten, das wir als Ausdruck der Zeit bewerten wollen: das Streben ins Kolossale,

ins Grandiose. Die gewaltige Höhe der Säulen, die Dehnung des Gebäudes in die Breite lassen an vornehme Repräsentation denken. Die Fassade muß vor allem den Eindruck des Großartigen erwecken; ob sie zur Bestimmung und dem Zweck des Baus als sein äußerer Ausdruck paßt, ist weniger wichtig. Oder denken wir an die Paläste, die Jules Hardouin Mansart in Versailles errichtet, endlos ausgedehnte, gradlinig, einförmig, sich bis 580 Meter auseinanderschiebende Gebäude. Was sie in der Geschichte der Baukunst bedeuten, wollen und können wir nicht feststellen, daß sie aber geeignet sind, die königliche Majestät und das ganze Heer ihrer Hoftrabanten einem Schüler sinnfällig vor Augen zu führen, das läßt sich wohl schwer bestreiten. Sagen sie auch nichts aus über ewige Fragen der Kunst, so sagen sie genug über diese Zeit, in der der König sich so breit und wuchtig hinpflanzt, in der sein Hofstaat solche Dimensionen annimmt, daß Taine sagen konnte, seit den Tagen der Cäsaren habe kein menschliches Wesen so viel Raum eingenommen.

Es dürfte wenig Zeiten geben, die sich zu einer Gesamtbetrachtung in der Schule so eignen wie das Zeitalter des französischen Klassizismus, weil wenige so einheitlich und geschlossen vor unserem inneren Auge stehen. Daß die Schule diese Aufgabe einer Zusammenschau bisher nur zaghaft und unsicher angefaßt hat, hat seinen guten Grund in lauter schultechnischen Schwierigkeiten. Geeignete Texte und geeignete Bilder haben gefehlt; die Breite und die Fülle der Aufgaben haben abgeschreckt. Kulturkunde wird hier, wie sonst, nicht nur neue Aufgaben programmatisch und theoretisch entwickeln, sie wird auch das im Rahmen der Schule Erreichbare durch praktische Versuche zu erarbeiten suchen. Ich hoffe, etwa in Jahresfrist einen mit ein paar Mitarbeitern zusammen ausgearbeiteten Versuch einer Gesamtschau der klassischen Zeit den Kollegen vorlegen zu können.

Hamburg. Eduard Schön.

E. T. A. HOFFMANNS NACHRUHM.

Ein nachträgliches Gedenkblatt zum 150. Geburtstag (24. Januar 1926/1776).

Seit Georg Ellingers grundlegender Monographie von 1894, die eine mehr als ein halbes Jahrhundert währende Generalpause beendigte, ist mit der wachsenden Erkenntnis Hoffmanns auch der Darbietung der Werke größere Aufmerksamkeit zuteil geworden. Zwar die von Eduard Grisebach 1899 besorgte Hessesche Ausgabe

ist nicht viel besser als ihre in Deutschland seit der Reimerschen der „Ausgewählten Werke“ von 1827/28 einander folgenden unzulänglichen Vorgängerinnen — die schlechte Boxbergersche Gesamtausgabe der Werke in Hempels Klassikern (1879/83) kann ebensowenig wie die drei (von Theodor Hosemann mit feinen Zeichnungen geschmückten) des jüngern Reimer von 1844/45, 1856 und 1871/73 als Fortschritt gegenüber der mit Bedacht und Geschick zusammengestellten Baudrys (Paris) von 1840/41 gelten — aber die seit 1901 einsetzende unermüdliche Forschertätigkeit Hans von Müllers hat einerseits das Material der Lebensgeschichte[1]) durch gewichtige Funde und aufschlußreiche Feststellungen in ungeahnter Weise vermehrt — insbesondere sind seine wissenschaftlichen Ausgaben des Briefwechsels (1912) und der von ihm aufgespürten, zustandegebrachten und entzifferten (6) Tagebücher (1915) unschätzbare Fundgruben gehäufter Schätze —, anderseits durch musterhafte Einzelausgaben[2]) und merkwürdige Zusammenstellungen[3]) der kritischen Wiedergabe der Texte maßgebend vorgearbeitet. So ist denn seit 1907 eine monumentale historisch-kritische Ausgabe der Schriften im Gange, bisher sieben Bände, die Carl Georg von Maaßen mit umfänglichen Erläuterungen fast überfüllt, und seit 1912 liegt, in vortrefflicher Textgestalt und mit erschöpfender Knappheit erklärt, eine schlichtere, die wir Georg Ellinger danken, als die bis auf weiteres unübertroffene vor[4]). Alles, was seither an sogenannten Gesamtausgaben bei unberatenen Verlegern in verlockender Gestalt aufgetaucht ist: die „Serapions-Ausgabe“ (14 Bände) des Musikhistorikers und Mediziners Dr. Leopold Hirschberg (1922), die angeblich „künstlerische“ (zwölf Bände) des eilfertig-schwatzhaften Literaten Walther Harich (1924) und die von einem Dr. Rudolf Frank für die Münchner „Rösl-Klassiker“ zusammengeschusterten elf Bände (1925) sind dilettantisch-unzulängliche Unternehmungen, die zwei letztgenannten klägliche Machwerke, die einander an Rat- und Geschmacklosigkeit und Flüchtigkeit der Reihenfolge nach überbieten; dazu stellen diese zwei köstlich ausgestatteten Monumentalausgaben unbefugte Ausbeutungen und klägliche Vergeudungen von Hans von Müllers fünfundzwanzigjähriger gediegener Arbeitsleistung (an den Briefen und Tagebüchern) vor. Eine gute Auswahlausgabe der Hoffmannschen Hauptwerke gibt es nicht; ich selbst habe die acht großen Märchen 1920—1924 für den Volksverband der Bücherfreunde textkritisch herausgegeben[5])[6]).

---

[1]) Das in erster Linie auf die Erinnerungen des jüngeren Th. G. von Hippel und J. E. Hitzigs Nachrichten (1823 und 1839) zurückgeht.

[2]) Meister Floh (1908); Die Brautwahl (1910); die Märchen der Serapionsbrüder (1906; 2. Auflage 1921); Lebensansichten des Katers Murr (1916).

[3]) Das Kreislerbuch (1903); Zwölf Berlinische Geschichten (1921).

[4]) Ihre zweite (verbesserte und durch ein Register bereicherte) Auflage ist fertiggestellt, aber noch nicht veröffentlicht.

[5]) Eine kritische Einzelausgabe des „Goldnen Topfs“ ist von mir 1923 (Gesellschaft der Bibliophilen) besorgt worden; 1926, zum Hoffmann-Jubiläum, erscheint eine ebensolche Erneuerung des „Don Juan“ (Joh. Stauda, Augsburg).

[6]) Vgl. u. a. meine ausführliche Erledigung der Harichschen Stümperei im Literar. Handweiser vom Mai 1925 und die große Abhandlung D. Hans von Müllers „Die neueren Sammlungen von E. T. A. Hoffmanns Werken und Privataufzeichnungen“ in der Zeitschrift für Bücherfreunde vom Januar 1926.

Die musikalischen Schöpfungen allmählich wieder ans Licht zu stellen, hat sich (seit 1922) Gustav Becking (bei Siegel in Leipzig) angelegen sein lassen; zwei geistvoll eingeleitete und sorgfältig bearbeitete Bände sind bereits verwirklicht. Die Handzeichnungen Hoffmanns erscheinen (in Faksimile-Lichtdruck) soeben im Propyläen-Verlag; Hans von Müller, der Herausgeber, hatte den Eigentümer des über Franz Kugler und Paul Heyse aus J. E. Hitzigs Nachlaß stammenden Schatzes, Walther Steffen in Brandenburg an der Havel, dazu vermocht. Die herrlich ausgestattete und auf das genaueste erläuterte 50 Stücke umfassende Sammlung bietet aus dem Kuglerschen Album 37 selbständige Zeichnungen, 3 in Plozk nach den Vasenbildern der Hamiltonschen Sammlungen angefertigte Kopien (von Tischbeins Blättern) und 1 Schablonenzeichnung (zu Bamberger Dekorationen), ferner 9 von Hans von Müller beigebrachte Originalzeichnungen aus dem Besitz der Weinhandlung J. C. Lutter (vormals Lutter & Wegner) in Berlin, dem bekannten Stammlokal Hoffmanns. (1921 hatte Dr. Hirschberg bei Kiepenheuer in Potsdam 28 von Hoffmann selbst veröffentlichte und 29 nach seinem Tod an verschiedenen Stellen zerstreute *Drucke* bekannter Zeichnungen wiederholt; auch C. G. von Maaßen will in seiner großen Ausgabe allgemach „alle erreichbaren Zeichnungen" bringen.)

Von Werken über Hoffmann sei neben der in Ellingers Gesamtausgabe enthaltenen ausführlichen Lebensbeschreibung auf mein Buch „E. T. A. Hoffmann, Sein Werk aus seinem Leben dargestellt" (Amalthea-Verlag 1923) hingewiesen, das die ernst zu nehmende Hoffmannforschung (außer Hans von Müller, Georg Ellinger und C. G. v. Maassen namentlich Johann Cerny, Gustav Roethe, Paul Hensel, Friedrich Holtze, Otto Pniower, Felix Hasselberg, Gustav Becking, Erwin Kroll, Friedrich Schnapp, Oskar Krenzer, Fritz Strich, Gottfried Fittbogen) durchaus mit hoher Anerkennung begrüßt hat. Ein wichtiges Spezialwerk ist Paul Süchers groß angelegte Untersuchung «Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann» (1912). Die Bibliographie Alfred Rosenbauers (in Goedeckes Grundriß, Bd. VII) ist überholt, aber noch nicht übertroffen.

Hoffmanns Bedeutung haben — außer einigen tiefer blickenden Freunden und Bekannten wie Wetzel, Speyer, Brentano, Koreff u. a. — zuerst die „romantischen" Franzosen, so Gérard de Nerval, Charles Nodier, Alfred de Musset, Champfleury, Balzac, insbesondere aber Baudelaire erfaßt. Dank Koreff, der Loewe-Weimars Übersetzung anregte — es sind ihr zahlreiche gefolgt[1]), und das zeichnerische Genie Gavarnis hat einige Gestalten des Dichters wahlverwandt verkörpert — war der Dichter der „Fantasiestücke" in Frankreich nicht nur berühmt, sondern als der zumal von den Künstlern bewunderte Vertreter des künstlerischen „Au-delà" geradezu zum französischen Autor geworden. In Deutschland hatten dem bei Lebzeiten überaus beliebten Verfasser anmutiger und spannender Almanach-Erzählungen die dem „Gespenster-Hoffmann" einiger unheimlicher Spukgeschichten mißgünstigen Urteile Goethes, J. Grimms, Scotts, Tiecks, von Gervinus u. a. Eintrag getan; nur wenige von der Magie seiner eigentlichen Schöpferpersönlichkeit gebannte Geister, wie Stifter, Hebbel, Robert Schumann, Richard Wagner, haben sich zu dem allmählich Vergessenen bekannt. Vielleicht hat erst Jacques Offen-

---

[1]) Vgl. Gustav Thurau. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen in Frankreich (1896), Marcel Breuillac, Hoffmann en France (1906/07), Dr. Ernst Hofmann, Hoffmann et la littérature française (1913).

bachs phantastische Oper «Les contes d'Hoffmann», die der frivol-berückende Komponist des «second empire» am Abend seines Lebens zu Jules Barbiers aus Hoffmannschen Motiven geschickt zusammengestellten Textbuch schrieb und worin er sich in sehnsüchtig-süßschwellender Melodienfülle selbst übertraf, den Dichter in den 1880er Jahren seinen ahnungslosen Landsleuten wieder wenigstens äußerlich genähert. Um die Jahrhundertwende war er, durch Ricarda Huchs Würdigung und Franz Bleis Paraphrasierung in Literaturkreisen eine die Neugierde fesselnde Entdeckung[1]). Der „bibliophile" Snobbismus stürzte sich alsbald auf den willkommenen Gegenstand zweifelhafter Wahlverwandtschaft. Die Auferstehung des Verschollenen vollzog sich bei bengalischer Beleuchtung. Die Hoffmann-Mode muß seine kundigen Schätzer anwidern.

Versuchen wirs, sein Bild zu entwerfen. Ostpreuße der Herkunft nach, aber von „südlichem" Temperament, Kind einer gescheiterten Ehe, einer hinsiechenden Mutter, unter schrullenhaften Verwandten ohne eigentliche Zucht einsam erwachsen, mit scharfem Blick, durchdringendem Geist, tiefem musikalischen Sinn begabt, als Wunderkind am Flügel von einem eigensinnig-grotesken Organisten gedrillt, vom Familienherkommen in die juristische Laufbahn gedrängt, entledigt er sich, halbwegs flügge, aller beengenden Bande, wirft sich, nach dem aufreibenden Sinnen- und Seelenabenteuer einer ehebrecherischen Liebe — sie ist im „Majorat" wundersam verklärt — in ein wüstes Leben, arbeitet nichtsdestoweniger mit Anstrengung an seiner Feststellung im Richterberuf und mit Hingebung in „den Künsten", schließt jugendlich eine Bequemlichkeits- und Gewissensehe, wird in den polnischen Provinzen (Posen, Plozk, Warschau) herumgeworfen, endlich durch den Zusammenbruch des Staates (1806) aus dem Geleise geschleudert, erkämpft sich hungernd eine „Musikdirektor"betrauung am Bamberger Theater, würgt die Demütigungen des Privatunterrichts, der unbefugten Gönnerschaft (C. F. Kunz), des Maschinisten und Dekorationsmalers, des Autor-Supplikanten, Not, Kummer und eine verzehrende Liebe zu einer kindlichen Schülerin (Julia Marc) mit Lebens- und Todesverachtung in sein Herz hinab, schlägt sich durch Kriegsgefahr (Leipzig-Dresden 1813/14) als Komponist, Dirigent, Karikaturenzeichner, Musikkritiker und landet endlich, durch Freundeshilfe, im „Käfig", dem er zu enttäuschender Künstlerfreiheit entronnen war, entfaltet als Kammergerichtsrat und Erzähler eine fieberhafte Doppeltätigkeit, die, in Verbindung mit toller weinlustiger Nachtgeselligkeit, verheerenden Raubbau an seiner winzigen, nervösen Körperlichkeit bedeutet, und stirbt (1822), von einer Disziplinaruntersuchung verfolgt, 46 Jahre alt, an einer mit heldenmütiger Fassung ertragenen furchtbaren Krankheit (Rückenmarksdarre).

Sein Werk — seit 1809 immer entschiedener auf das Schrifttum gerichtet — gipfelt in einer Reihe von märchenartigen Dichtungen, die eine großartige Selbstdarstellung, die Gestalt des Kapellmeisters Johannes Kreisler, in allerlei Anläufen (Don Juan, Berganza, Kreisleriana, Automate, Silvesternacht) begleitet, bis sie endlich zum magischen Spiegelbild der in die „Lebensanschauungen des Katers Murr" eingestreuten „zufälligen Mackulaturblätter" sich verdichtet.

„Ritter Gluck" eröffnet die Galerie seltsamer Gestalten von

---

[1]) Vgl. auch meine Studie „E. T. A. Hoffmann" (Bd. VI der „Dichtung", Schuster & Loeffler, 1904) und meine Einleitung zur (ungenügenden) Hesseschen Auswahl der Werke.

Doppelgängern ihrer selbst, in deren unerschöpflicher Variierung der seinem eigenen Ich immer wieder fragend gegenübertretende Dichter das Rätsel einer in den Sphären des Unbewußten präexistenten Parallelerscheinung des „Wirklichen" zur Antwort zwingen will.

Dieses Geheimnis, die Gegenwart eines Zeitlosen in der irdischen Verkörperung, ist das unendliche Thema seiner phantastischen Schöpfungen, ist zugleich die Seele seiner aus Bitterkeit und Wehmut aufstrahlenden und sich zu einer sanften Ironie verbreitenden humoristischen Spötterei. In Hoffmanns Märchen treten Personen auf, die sich als etwas anders fühlen, als sie scheinen, und es bleibt unaufgeklärt, bis wie weit sie sich mit einer ihnen gemäßen Idealität, in ihr bis zur Selbstentäußerung aufgehend, identifizieren (Ritter Gluck, Don Juan, Prinzessin Brambilla) oder ihrem „eigentlichen" Wesen nach jene andere, sei es historische, sei es mythische Persönlichkeit in ihrer derzeitigen beherbergen (der Goldschmied Leonhard und der alte Manasse in der „Brautwahl"; Prosper Alpanus und die Fee Rosabelverde in „Klein Zaches", der Archivarius Lindhorst und die alte Liese im „Goldnen Topf", Peregrinus Tyß, Aline, Dörtje Elwerdink und George Pepusch, die zwei Magier im „Meister Floh", der alte Maler im „Artushof", Pathe Drosselmeier und sein Neffe in „Nußknacker und Mausekönig usw.); manchmal sind es halb pathologische, halb mystisch-visionäre Selbstverdoppelungen (Medardus in den „Elixieren"), manchmal gespenstische Verwandlungen (Dapertutto und Giulietta in der „Geschichte vom verlornen Spiegelbild", Coppelius-Coppola im „Sandmann"), manchmal geradezu Zwillingsgestaltungen („Doppelgänger") oder Revenant-Empfindungen (Kreisler-Ettlinger), immer aber erweist sich die irdische Standfläche als irgendwie trügerisch, der Mensch als der Spielball dämonischer Gewalten oder als der Schützling weiser Mächte, ja um sein Schicksal ringen einander feindliche „Prinzipe". Das Kind aber und wer gleich diesem unbewußten Liebling der Natur in einer höheren Wirklichkeit, die ahnungsvoll aus seiner Sehnsucht spricht, sich daheimfühlt, der mit reinem Jünglingsherzen das hienieden unerreichbare Traumbild seligster Erfüllung gläubig Umfangende, der Liebende und der Künstler, sie segnet schon das Wunder ihres Wachtraums im unsichtbaren Königreich, mag um sie herum die Wildnis des Sichtbaren noch so drohend ihre dornigen Arme recken.

Das ist der tiefe Sinn von Hoffmanns Musikantentum. Wer diese herrlichen Klänge nicht aus seinem Werk vernimmt, dem bleibt es — auch das ein bedeutsames Symbol seiner „zweideutigen" Kunst — ewig verschlossen, bleibt er selbst ein Ärgernis, der „Gespenster-Hoffmann". Wer aber das Märchen von der „ewigen Heimat des Künstlers" einmal erfaßt hat, dem wird auch das Leben des Kammergerichtsrats Hoffmann, der eigentlich Johannes Kreisler war, wundersam klar aufgehen, das Leben eines großen Siegers im Kampf um die wahrhaftige, die innere Freiheit

Wien. Richard von Schaukal.

ZUR AMERIKANISCHEN INTONATION.

H. Klinghardt hat hier (33, 121) eine Feststellung zur amerikanischen Intonation gebracht, der einiges beizufügen ist. Sicherlich sind die Sprecher, von denen da die Rede ist, bestrebt gewesen, einen bestimmten "standard" einzuhalten, und der eine von ihnen stammt ja aus Harvard, das auch Schröer (Englische St. 59, 265) als einen Kulturmittelpunkt im kleinen ansieht, von dem ausgehend

eine sprachliche Standardisierung erfolgen kann. Immerhin aber sind mir eine Anzahl Zeugnisse untergekommen, die doch zu beachten sind.

Daß das englische "Thank you", das von Dienstboten usw. gebraucht wird, das D. Jones als eigene Variante behandelt (EPh § 297a) und etwa eine Quart (mir schien es eher eine Quint) steigen läßt, einem Amerikaner auffällig scheint (Sinclair Lewis, Our Mr. Wrenn), ist eine wohl lediglich soziologisch begründete Einzelheit. Auf etwas weit charakteristischeres deutet folgende Stelle aus Wells hin: "Well", said the lady in grey, *with that rising intonation of humorous conclusion* which is so distinctively American, "those Druids have got him". (The Secret Places of the Heart, T. 120.) Wenn Wells auch kein rechtes amerikanisches Englisch schreiben kann, wie H. L. Mencken (The American Language³, 168) hervorhebt, so kann er doch diese Eigentümlichkeit amerikanischer Intonation richtig beobachtet haben.

Ein Amerikaner selbst, der in allem und jedem bemüht war, Engländer zu werden, Henry James, schildert den Besuch eines jungen Mädchens Adela bei einer älteren Dame, die ihren Vater heiraten will und die dem jungen Mädchen etwas unfein, nicht den strengen gesellschaftlichen Begriffen entsprechend scheint: "and she used intonations that Adela had never heard, *as if she had been an Australian or an American*" (The Lesson of the Master, E. L. 85). Auf eine andere Eigentümlichkeit des Amerikanischen als bei Wells deutet die folgende Stelle hin (es handelt sich um eine Dame, die für ihre "luncheon-party" einen besonders interessanten Gast sucht und sich den Teufel als Helfer herbeiwünscht): "Mr. Satan was shown in . . . he sat down near the tea-table opposite Mrs. Bergmann, holding his top-hat, which had a narrow mourning band round it, in his hand. "I understand, madam," he spoke *with an even American intonation*, "you wish to be supplied with *a* guest who will make all other luncheon-parties look, so to speak, like thirty cents." (Maurice Baring, Half a Minute's Silence, T. 132).

Wenden wir uns von diesen Zeugnissen von Romanschriftstellern, die jedenfalls über eine spezifisch amerikanische Eigenheit des *Tonfalles*[1]) etwas aussagen wollen, zu anderen Zeugnissen, so werden auch von Grammatikern und Phonetikern Unterschiede des Tonfalles hervorgehoben.

"It is notorious that the language spoken in the United States, in Australia, and in England, though it would in all cases be claimed by the speakers to be English (not French or German), is somewhat different—partly in vocabulary, partly in pronunciation, *partly in intonation*, partly in accidence and syntax," sagt T. Nicklin in seinem etwas merkwürdigem Buche "The Sounds of Standard English" (Oxford 1920, p. 6). Auf dem Neuphilologentage 1924 fragte ich Daniel Jones, ob er einen Unterschied zwischen englischem und amerikanischem Tonfall angeben könne. Seine Antwort war: "There are very striking differences between English and American intonation . . . they are markedly different, but I didn't and couldn't give any details'. Er deutete ein monotones Auf und Ab als auf-

---

[1]) Intonation geht nach den Belegen des NED, die für die Anwendung des Wortes in der Sprechsprache von 1791—1873 reichen, lediglich auf die Tonhöhenverhältnisse und wird dort mit "manner of utterance of the tones of the voice in speaking, modulation of the voice, accent" umschrieben.

fallend an. Ergibiger als diese im Hasten der Tagung notgedrungen nur kurze Bemerkung ist eine freundliche Auskunft Harold E. Palmers aus Tokio vom 18. März 1925: "I agree absolutely with what you say concerning American Intonation. There is *a difference of details but not of essentials*[1]). The *No. 4 nucleus* tone exists, but *in a less marked degree than in England.* It has approximately *the same semantic functions plus one more*, which I am so far unable to determine. I have heard it used as a *vocative.* An American friend, calling his wife, said "Al'↗berta!" where we should say "Al↘berta!" I have noticed that English people when *mimicking Americans* make an extensive use of this tone "in the wrong place" (≀↗ Wall, ≀↗ yass, I≀↗guess I'm an A'↗murrican, from ≀↗ Gad's own ≀↗ country . . . etc.), but Americans disown both the Intonation and the pronunciation, needless to say".

Endlich hebt C. H. Grandgent, der schon in den Neueren Sprachen 2, 466/67 einige Eigenheiten der amerikanischen Intonation[2]) behandelt hatte, in seinem neueren Werke "Old and New: Sundry Papers" (Cambridge, Harvard University Press 1920, p. 122 ss.) den Unterschied der beiden Intonationen neuerdings hervor: "In one respect all American dialects are surprisingly alike, and no less surprisingly *different from the speech of the mother country*; *I mean in intonation* . . . Our utterance is *slow and monotonous*, our variations in pitch are *of small compass*, we are greatly addicted to *very slight rising-falling-rising inflections.* We seem to be holding ourselves in. The Englishman, on the other hand, seems to be singing fullthroated." Grandgent betont, daß die kanadische, australische, und nach seinem Dafürhalten auch die südafrikanische Intonation des Englischen (vgl. die Stelle aus Henry James) der amerikanischen Intonationsart näher stehen als der englischen und daß diese vier Typen in ihrer größeren Einfachheit (vgl. die Stelle bei Maurice Baring) einen früheren, weniger reich ausgebildeten Typus des Englischen darstellen, "from which the insular Britons, by *concerted æsthetic endeavor,* have departed". Zu dem, was H. G. Wells hervorhebt, gehört wohl das folgende: "we New Englanders . . . are fondest of the double circumflex accent with a compass of less than half a tone, which we often use at *the end of a sentence,* leaving an impression of mental reservation."

Bei dem Grazer *Vortrage* eines Amerikaners vor einiger Zeit bestätigte Albert Eichler meinen Eindruck, daß der Tonfall nicht von dem "standard" Klinghardts abweiche. Als ich denselben Sprecher im *Gespräch* mit anderen und mir beobachtete, fielen mir Kleinigkeiten auf, ohne daß ich sie hätte festhalten können. Auf diese Schwierigkeit hat ja jetzt Karl Ettmayer (Neusprachliche Studien S. 9) wieder aufmerksam gemacht. Hier kann nur der Experimentalphonetiker helfen; nun hat die Untersuchung der Intonation im englischen Fragesatze einige Abweichungen ergeben, wie Rudolf Marquardt in seinem Aufsatze Archiv 147, 50 ausführt. „Die Sprecher aus Amerika (ein Professor aus Canada, aus U. S. A. ein Architekt, ein Akademiker und eine Lehrerin) gebrauchen da-

---

[1]) Hervorhebungen wie überall von mir.

[2]) "Averse to the exceedingly high pitch (with abrupt transitions from falsetto to bass) that is so characteristic of Englishmen . . . in America, the commonest inflections are the falling and the falling-rising."

gegen vorwiegend einen Typ (I und IV, d. i. steigend, bezw. stark steigend — Satztonsilbe — steigend oder eben), der von Klinghardt a. a. O. S. 67 als deutscher Tonfall dem englischen gegenübergestellt wird. Sollte sich im amerikanischen Fragetonfall deutscher Einfluß zeigen?"

Ein Mozartkonzert bleibt ein Mozartkonzert, auch wenn es durch reichere Verzierungen, Koloraturwerk in die höheren Lagen hinein, etwas „geschönt" (ich will nicht sagen verschönert) wird. So scheint mir auch Klinghardt, wie das Vorstehende zeigt, in der Hauptsache Recht zu haben. Der amerikanische Tonfall ist im großen und ganzen *gleich dem englischen*, oder noch besser gesagt, die Grundsätze *der Tonführung* sind dieselben. Zum mindesten gilt das für die Vortragssprache Gebildeter, also jene Sprache, die dem neusprachlichen Lehrer und der Schule maßgebend sein muß. Wieweit aber gegenüber den allgemeinen Feststellungen unseres hochverdienten Intonationsforschers kleine Abweichungen oder größere Verschiedenheiten in der Alltagssprache des Amerikaners vorkommen, wieweit solche Abweichungen etwa durch fremde Grundlagen erklärlich sein mögen, kann offenbar nur durch weitere, viel zahlreichere Beobachtungen und genauere Untersuchungen im Lande selbst ermittelt werden. Der Lehrer, der mit Amerikanern verkehren kann, wird wohl gut tun, ihren Tonfall nicht für den "standard" schlechtweg zu halten. Ich meine, besonders der Einfluß der fremden Einwanderung auch im Tonfall wäre der Untersuchung wert, denn hier ist in Amerika die Tradition wohl auch sonst oft abgerissen, wie z. B. auch "spelling pronunciations", so die sehr merkwürdige (θeimz) für "Thames" vorkommen, die auf ein solches Abreißen englischer Sprachüberlieferung hinzudeuten scheinen. Und da G. Panconcelli-Calzia (Italiano § 68) die Annäherung an einen "tipo modello" in der Intonation für weit wichtiger hält als in der Aussprache sonst [1]), so wäre auch das der Untersuchung wert, ob etwa eine derartige Standardisierung drüben bewußt geübt wird oder unbewußt sich vollzieht.

Graz. Fritz Karpf.

ZUM GEDÄCHTNIS RICHARD ACKERMANNS.

Twilight and evening bell
And after that the dark!
And may there be no sadness of farewell,
When I embark.

„Es ist gemein; was lebt, muß sterben." Mit diesen Worten sucht Hamlets Mutter ihren Sohn über den Tod des Vaters hinwegzutrösten; sie will ihn glauben machen, daß es sich hier um einen alltäglichen Vorgang handelt. Doch, so wenig wie der junge Dänenprinz, wollen wir diese billige Weisheit begreifen; in dem Augenblick, wo ein Mensch die Augen für immer schließt, der uns nahe gestanden, wo einer nicht mehr unter uns weilen soll, der uns lieb war, kommt uns das Furchtbare, das Unerbittliche des Menschenschicksals mit erschütternder Klarheit zum Bewußtsein. Das unlösbare Rätsel des Todes taucht vor unserem geistigen Auge auf.

---

[1]) Ma se anche questi tre ultimi fattori (timbro, durata, intensità) si scosteranno dal tipo modello (Toscana), purchè l'acuità si avvicini a lui, il risultato e l'effetto saranno di gran lungo migliori che nel caso di proporzioni contrarie.

In diese Stimmung versetzte uns am 25. März 1925 der unerwartete Heimgang Richard Ackermanns.

Seine Wiege stand am Main; er war geboren am 7. Februar 1858 zu Lengfurt. Er widmete sich dem Studium der Neuphilologie an den Universitäten München und Erlangen. Zuerst an verschiedenen Anstalten tätig, wurde er 1915 Direktor des Realgymnasiums in Nürnberg. Nach siebenjähriger Tätigkeit als Anstaltsleiter trat er in den wohlverdienten Ruhestand; doch sollte sein „otium cum dignitate‘ kaum zwei Jahre währen.

Kurz nach Ausbruch des unseligen Weltkrieges starben die *beiden* hoffnungsvollen Söhne, der eine Altphilologe, der andere Neuphilologe, den Heldentod auf dem Felde der Ehre, ein furchtbarer Schlag für die Familie.

In eine schwere Zeit fiel der letzte Teil, der Höhepunkt von Ackermanns Schaffen. Viele gerade der besten Schüler der oberen Klassen waren freiwillig eingerückt; die Reihen der Schüler lichteten sich bedenklich, ebenso wie die Zahl der Lehrer geringer wurde. Da auch zahlreiche Schülerväter an der Front standen, war die zurückgebliebene Jugend zu sehr sich selbst überlassen. So kam es, daß einzelne rasch begeisterte und ebenso rasch verführte jugendliche Gemüter den Gedankengängen der Umstürzler ein williges Ohr liehen. Die unseligen Schülerräte erschienen auf dem Plan, sie sprachen nur von den Rechten der Jugend, nicht von ihren Pflichten; der Unerzogene wollte den Erzogenen erziehen. In dieser Zeit des Gärens und Brodelns, als die Disziplin einer so großen, in einem Industriezentrum gelegenen Schule sich lockern wollte, da behielt der Verstorbene das Ruder fest in den Händen.

Zu rechten Deutschen wollte er die ihm anvertraute Jugend erziehen; er wurde nicht müde das hohe Lied des Deutschtums ertönen zu lassen. Schwer hat er mit uns allen den Zusammenbruch des Vaterlandes empfunden, aber nicht so schwer, daß er deswegen an der Zukunft Deutschlands verzagte. *Der* Glaube stand bei ihm felsenfest: Deutschland wird und darf nicht untergehen.

Ackermann war ein echter Meister der Schule; er hatte seine Jungen in der Hand, und seine Jungen hatten das Gefühl, daß hinter dem Lehrer eine Persönlichkeit stand. Den Charakter des heranwachsenden Geschlechtes zu bilden war ihm nicht minder wichtig als die Vermittlung einer Summe von Kenntnissen. Seine Natur war aufrecht und gerade, keine Winkelzüge, kein Schwanken kennend. Wenn er etwas als richtig erkannt hatte, bestand er energisch, um nicht zu sagen, hartnäckig auf seine Durchführung. Nie zeigte er sich kleinlich, nie engherzig, nie pedantisch, obwohl gerade im Lehrberuf die Gefahr der Pedanterie sehr nahe liegt; für das, was er vertrat, stand er stets mit der ganzen Kraft seines draufgängerischen Temperamentes ein.

Neben seiner Tätigkeit als Leiter und Lehrer der Anstalt wirkte er am pädagogischen Seminar, das seit Jahren mit dem Real- und Reformgymnasium verbunden ist. Hier galt es die jungen Amtsgenossen in den praktischen Schulbetrieb einzuführen. Seine reiche Erfahrung auf diesem Gebiet legte er nieder in dem Werk: „Das pädagogisch-didaktische Seminar für Neuphilologen, eine Einführung in die neusprachliche Unterrichtspraxis, Leipzig 1913.“ Er war langjähriger Vorsitzender des Pegnesischen Blumenordens, eines literarischen Vereins, der auf eine fast 300jährige Geschichte zurückschaut. An Pfingsten 1922 leitete er die in Nürnberg stattfindende Tagung des Allgemeinen deutschen Neuphilologenverbandes.

Endlich gehört Ackermann zu den wenigen, denen es gelungen ist, sich neben ihrer Tätigkeit als Lehrer einen geachteten Namen in der Wissenschaft zu verschaffen[1]). Sein Interesse galt hauptsächlich zweien im Leben und Dichten gleich eigenartigen Persönlichkeiten, *Byron* und *Shelley*: Byron, der Weltschmerzdichter und Freiheitskämpfer, der sein Leben für die griechische Revolution opferte, Shelley, der begeisterte Naturschilderer und abgesagte Feind jeder Art Tyrannei. Von beiden Dichtern besitzen wir eine Biographie aus Ackermanns Feder. 1890 erschien „*Quellen zu Shelleys poetischen Werken*"; 1895/96 „*Lucans Pharsalia in den Dichtungen Shelleys*". Im Jahre 1900 veröffentlichte er eine Ausgabe von Shelleys *Epipsychidion* und *Adonais.* Wir verdanken ihm ferner die erste kritische Textausgabe des "*Prometheus Unbound*" (1908). Die Byronausgabe Protheros behandelt er ausführlich in den „*Englischen Studien*" (Bd. 30, S. 308); in der gleichen Zeitschrift (Bd. 32, S. 185ff.) äußert er sich über „*Lord Byrons Verlobung, Ehe und Scheidung*". Im „Literaturblatt für germanische und romanische Philologie", sowie in anderen Fachschriften bespricht er Neuerscheinungen, die über die gleiche Literaturperiode handeln. Nicht unerwähnt darf ich die vielen englischen, französischen und italienischen Schriftsteller lassen, die er für die Schule herausgab; er begründete in Gemeinschaft mit Professor Middendorf die Buchnersche Sammlung neusprachlicher Klassiker. Als er schon im Ruhestand lebte, gab er uns sein letztes Bändchen: "*P. B. Shelley*, Select Poetry and Prose, Frankfurt a. M. 1924 (Diesterweg)"; diese Reformausgabe, die die wertvollsten Schöpfungen des gottbegnadeten englischen Lyrikers enthält, ist wohl eine der besten Leistungen Ackermanns als Interpret und Kommentator.

Mit dem Verewigten ist ein Mann dahingegangen, der viele treffliche Eigenschaften in seiner Person vereinigte, ein Lehrer, Anstaltsleiter und Gelehrter, auf dessen reiches Lebenswerk seine Fachgenossen mit Stolz blicken dürfen, eine Persönlichkeit, über deren Leben man Goethes Wort als Motto schreiben möchte: „Daß ich glücklich werde, ist nicht nötig, wohl aber daß ich schaffe."

Nürnberg. August Leykauff.

BESPRECHUNGEN.

Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, gesammelt und erläutert durch Josef Körner, VII u. 727 Seiten mit 14 Bildbeigaben und Faksimiles. Berlin, im Askanischen Verlag, 1926.

Der stattliche Foliant enthält eine überaus gediegene Gabe; er ist auch das wertvolle Ergebnis eines schier überwältigenden Fleißes langer Arbeitsjahre des Herausgebers, der eine noch umfangreichere Ausgabe von Briefen von und an A. W. Schlegel für demnächst in Aussicht stellt. Hier liegen über 220 zumeist noch unveröffentlichte Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel vor, gefolgt von einem gründlichen Kommentar, welcher dabei in weiten Strecken fast noch eine Bibliographie des in Frage

---

[1]) Die nachfolgenden Angaben über das gelehrte Schaffen Ackermanns verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Universitätsprofessors Dr. Brotanek in Erlangen.

stehenden Schrifttums der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts ist, soweit es nach Interessen und Tendenzen in das Dreieck Wien—München—Rom fällt. Die Briefe sind in vier große Gruppen geteilt: Lehr- und Wanderjahre — vita activa — vita contemplativa — die Witwe Dorothea. Die beiden ersten Gruppen bringen nicht allzu viel *wesentlich* Neues zum wohlbekannten und liebevoll bearbeiteten Bild Friedrich Schlegels. Es ist im wesentlichen literarische Geschäftskorrespondenz mit Verlegern und Personen, zu denen ein gedeihliches Verhältnis vom unermüdlichen Arrangeur Friedrich Schlegel angebahnt oder fortgeführt werden sollte, also Dinge gewissermaßen kaufmännisch-technischer Art, Betriebsamkeit, wie man sie auch aus dem früher Veröffentlichten kennt, interessant durch Vielfältigkeit und erstaunliche Unerschöpflichkeit an Kniffen und technischen, sozusagen literarischbetriebstechnischen Einfällen. Die zwei letzten Teile sind ungleich interessanter. Denn sie führen in großer Ausführlichkeit hinter die Kulissen und in die Motive von Strömungen einer Epoche, die vielleicht vielen unsympathisch, aber interessant und überhaupt noch wenig bekannt ist. Man hat früher gern dazu geneigt, in einer bequemen Nachfolge Hayms den alten Friedrich Schlegel kurz abzutun, vermutlich deshalb, weil er sich den (für einen Mann seines Ranges begreiflichen) Luxus gestattete, etwas anders zu werden, als wie man ihn (besonders in der Literaturgeschichtsschreibung der Nachfahren) gewohnt war und ihn haben wollte. Was nun hier in diesen beiden letzten Teilen an intimen, zarten Bewegungen des Geistes im Metternichschen Wien, im München Ludwigs I. und Ringseis' und im Rom der Nazarener geboten wird, ist eine Summe von Kulturdokumenten höchsten Ranges, auch wenn es Schwatzbriefe sind, die an Philipp Veit nach Rom gehen oder zwischen der Witwe Dorothea und Caroline Pichler gewechselt werden. In diesen Dingen zeigt sich mancherlei in nuce, was bis zur Gegenwart wirksam ist, und der Reiz, der aus diesen auf einmal so frommen Briefen ausgeht, ist fremdartig aber groß. Spötter werden an diesen Briefen einen unzerstörbaren Wetzstein für ihre bösen Zungen finden, aber derjenige, der sich mit der eigentlichen und intimen Geschichte von der Entstehung des modernen Lebensgefühls im 19. Jahrh. und dessen verschiedenartigen Provinzen und Exponenten beschäftigt, findet hier einen kaum ausschöpfbaren Schatz. Das ganze Seelenleben der Konvertitenkreise in Wien und Rom, die innerliche und faktische Lage des Nazarenertums kommt hier zu Wort. Da finden sich Stimmungs- und Situationsberichte, die ursprünglich gar nicht als solche gewollt waren, die aber dazu jetzt werden in der Unbefangenheit, mit der die Schreiber und Schreiberinnen ihre Zwecke, Hoffnungen und Absichten verdeutlichen oder verschleiern — alles Dinge, wo die Forschung aus sehr begreiflichen Gründen noch ganz am Anfang steht und wo sie die schwere Aufgabe noch zu lösen haben wird, die Tendenzen vom Tendenziösen so abzulösen, daß die Strukturzusammenhänge und die Meinungen der verschiedenen Lager und Konfessionen klar werden, ohne zu moderner Polemik täppisch ausgebeutet zu werden. An reizenden und intimen Kabinettstückchen ist hier kein Mangel, und vor allem darf noch angemerkt werden, daß in diesen späten Briefen Fr. Schlegels und gar erst seiner Witwe eine Menschlichkeit zu Wort kommt, die man in hrem Wert und in ihrer Ehrlichkeit bestreiten, aber die man nicht iwegleugnen kann; in vielem ein auch rein belletristisch entzückender Übergang zwischen Empire und Biedermeier, zwischen Moses

Mendelsohns Aufklärung, der jungen Romantik und der ewigen Stadt. Der Kommentar des Herausgebers ist, bei aller Gelehrsamkeit, sehr diskret und unauffällig, läßt aber kaum im Stich. Wenn eines erfreulich ist, so ist es der dankenswerte Mut des Verlags, der diese so ungemein anregende Veröffentlichung ermöglichte. Leider ist das Papier nicht nur ungleich in verschiedenen Schichten des Buches, sondern es ist auch schlecht, und dadurch wirkt der Band, an den so viel Mühe und Liebe gewendet wurde, äußerlich nicht ganz so gediegen, als er nach seinem Inhalt verdiente.

Karlsruhe. A. v. Grolman.

FRANZ HORCH, *Das Burgtheater unter Heinrich Laube und Adolf Wilbrandt.* Mit besonderer Berücksichtigung der praktischen Seite ihrer Direktionsführung und des Gesellschaftsstückes. *Deutsche Kultur,* Wissenschaftliche Arbeiten von der Universität in Wien. Herausgegeben von W. Brecht und A. Dopsch. Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1925. 163 S. 11 Abb.

Der junge Autor, der für seine Arbeit die seltene Verbindung wissenschaftlicher Ausbildung und bühnentechnischer Erfahrung mitbringt, gibt auf der Grundlage umfassender Belesenheit einen ausführlichen Überblick über das Gesellschaftsstück im Burgtheater. Die Theaterpraxis bedarf seiner bereits vor Laube. Dann wird es von diesem Kenner seines Publikums und seiner Schauspieler eingebürgt als die beiden entsprechendste Gattung. Die Zuschauerschaft — Geburtsadel und geistiges Patriziat, Hof und Bürgertum, kein Träger besonderer Intelligenz, aber hoher innerer Kultur — wünscht auf der Bühne moderne Probleme und die Gesellschaftsformen, in denen es sich und die eigenen Interessen wiederfindet. Diese Dramen sind zugleich Schauspielerstücke, an denen das Burgtheater seinen Stil höchstgesteigerter Theaterkultur ausbildet, während die innige Wechselwirkung zwischen Darsteller und Publikum, sich gleichfalls als Eigenart unserer Bühne entwickelt. So wird das Burgtheater das erste deutsche Schauspielertheater. Hand in Hand damit geht der geschäftliche Erfolg. Für Wilbrandt, den ganz literarisch Eingestellten, von hochfliegenden Dichterplänen für die Veredelung des Theaters Beherrschten, bedeutet es eine gewisse Tragik, daß er seine höchste Aufführungsziffer mit dem „Hüttenbesitzer" erreicht.

Der als Schlußkapitel angehängte Spielplan unter Wilbrandt, gewissermaßen der Beleg zu den vorhergehenden Ausführungen, gibt dem Buch, das vielen eine anregende Lektüre sein wird, für den Fachmann den praktischen Wert, auf den der Verfasser nachdrückliches Gewicht legt.

Wien. Helene Richter.

Die Schweiz im deutschen Geistesleben.

Der Titel dieser von HARRY MAYNC herausgegebenen hocherfreulichen Sammlung ist zugleich ein Mahnruf ins Reich hinein. Mehr Schweizerisches im deutschen Geistesleben zum Besten der schweizerischen wie der großen deutschen Eidgenossenschaft und Schicksalsgemeinschaft!

Der Verlag Haessel hat den wohlfeilen handlichen Bändchen ein freundliches Gewand gegeben, Rudolf Münger den Gedanken der Sammlung in eindrucksvollem Bildzeichen gestaltet. Geistesleben wird in des Wortes voller Weite dargestellt. — Es liegt uns zunächst

ein Bändchen von Prof. *Singer* vor, der unterstützt von Prof. *P. Wagner* für die Musikgeschichte, die *Dichterschule von St. Gallen*, die großen Notker und Ekkeharde, in einer Weise behandelt, die dem Fachmann Wertvolles bringt und dem Laien, zumal in vielen guten Übersetzungsproben, gerecht wird. Ein Berner „Spiel evangelischer Freiheit“ vom Jahre 1523, *Die Totenfresser*, gibt zum erstenmal nach der einzigen alten Handschrift heraus Ferdinand *Vetter*. Die umfassende Einleitung gibt ein Bild der stürmischen Zeit und des Kämpfers Niklaus Manuel, der das wuchtige Spiel geschrieben hat. Das Zürich und Bern des 18. Jahrhunderts läßt *Ermatinger* vor uns erstehen in einer Studie über *Wieland u. d. Schweiz*; auf des Dichters seelische Wandlungen fällt helles Licht. In Wielands Leben tritt *Julie Bondeli*, die Bernerin, für eine Zeitspanne ein. Die Darstellung ihres Lebens von *Lilli Haller* ist ein feines kleines Kabinettstück. *Friedrich Gundolfs* Blick ist nicht entgangen, wie sehr zu Unrecht ein Meister eidgenössischer Geschichtschreibung fast vergessen ist: mögen *Joh. v. Müllers Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft*, die ein Doppelbändchen in kluger Auswahl zugänglich macht, recht viele Leser mit warmem Herzen finden. Eine bedeutende Auswahl, *Gedichte von Dranmor*, bietet *Otto v. Greyerz* dar. Unter dem Dichternamen schrieb der unglückliche Berner L. F. Schmid, ein Auslandsschweizer, dessen brasilianische Eindrücke in seinen Dichtungen nachklingen. Einen weiten Leserkreis wird gewiß das stattliche Bändchen finden, in dem *Robert Faesi* uns *C. F. Meyer* menschlich nahe bringt in einer feinfühligen Erzählung seines Lebens und in tiefschürfenden Analysen jedes einzelnen Werkes. Hinein in die Jetztzeit greift *Eduard Korrodis Schweizerdichtung der Gegenwart*. Er spricht von der Macht und den Grenzen der Väter, von Kantonen, Landschaften und Städten, um dann ein farbensprühendes Bild von Roman ,Lyrik und Kritik der Zeitgenossen zu malen. *Schweizer Balladen* von Lavater bis auf Keller und Meyer, und weiter zu Spitteler, Frey und Zan fügt *Albert Frischli* mit sicherer Hand aneinander. Es ist *Otto v. Greyerz* gelungen, von der *Mundartdichtung der deutschen Schweiz* ein geschichtliches Gesamtbild zu geben, die erste Darstellung ihrer Art, ein ebenso dankenswertes wie mühevolles Unterfangen. Er, selbst ein in seiner Heimat hochgeschätzter Mundartdichter, würdigt warmherzig die mundartlichen Schöpfungen auf den verschiedenen Gebieten der Dichtkunst. Auch anderen Mundarten unserer deutschen Muttersprache möchte man solche Gabe wünschen. Die ganze Sammlung vollends ist ein Vorbild für bewußte Arbeit, das Bild anderer deutscher Mundarten, Landschaften und Stämme aus dem Gesamtbilde deutschen Geisteslebens herauszuholen. Gottfried Kellers Wunsch nach „Mannigfaltigkeit in der Einheit, welche Gott uns erhalten möge“, gilt auch für das Geistesleben im Reich.

Frankfurt a. M. Eduard Ziehen.

DEUTSCHKUNDLICHE BÜCHEREI.

Verlag von Quelle und Meyer. Leipzig 1925. Je 40—70 S. 60 Pf.

1. Horst Engert, *Das Nibelungenlied*, Auswahl.
2. Paul Herrmann, *Deutscher und nordischer Glaube*.
3. Leopold Naumann, *Deutsche Mystik*.
4. Emil Ermatinger, *Die Kunstform des Dramas*.

1. Brauchbare Auswahl von 423 Strophen (nach Bartsch) mit verbindendem Text, Wörterverzeichnis und nötigsten Anmerkungen.

2. In Anlehnung an sein früheres Bändchen „Deutsche und nordische Göttersagen“ entwirft H. unter sorgsamer Beachtung der Beziehungen zwischen den nordischen und den spärlicheren südgermanischen Zeugnissen ein Bild von den Anschauungen unserer Vorfahren über Schöpfung, Gestaltung und Untergang der Welt, sowie von ihrem Glauben an Götter, Elben und Riesen.

3. N. bietet eine übersichtliche Einführung in die Entstehung und Bedeutung der Mystik und bringt kurze Proben aus zehn Werken des 12. bis 17. Jahrhunderts.

4. In diesem Auszug aus seinem „Dichterischen Kunstwerk“ bietet E. gute Beobachtungen über die Bedingtheit des Dramas durch Entstehungszeit, Verfasser, Idee, Stoff, Arten, Gestaltungsmittel.

J. G. Robertson, *Goethe and Byron.* (Publications of the English Goethe Society, New Series, Vol. II). A. Moring. Lodnon 1925. 132 S.

Prof. Robertson hat in dem vorliegenden 2. Band des Englischen Goethe-Jahrbuchs — den ersten konnte ich vor kurzem an gleicher Stelle anzeigen — seinen gleichnamigen Vortrag vom Mai 1924 (Hundertjahrfeier von Byrons Tod) um reichliche Zitate und einen 46 Seiten langen Zusatz über „Byron and German Literature“ erweitert. Er kommt zu folgenden Ergebnissen: Byron, der nie Deutsch konnte (außer Kutscherflüchen), kannte aus Übersetzungen Schillers Räuber, Fiesko, Wallenstein, Geisterseher, Goethes Werther und Götz, Grillparzers Sappho (die er sehr schätzte). Unbekannt blieben ihm Wilh. Meister, Egmont, Iphigenie, Tasso. Den Faust brachte ihm 1816 Monk Lewis nahe, und sein Einfluß wurde in Manfred und The Deformed Transformed sichtbar, wie der des Schicksalsdramas in Byrons „deutschestem“ Drama Werner, das er (wie vorher schon den Sardanapalus) Goethe mit wärmster Hochachtung widmete. Daß Byron seinen großen Zeitgenossen nicht richtig einschätzen konnte, ist aus dem Gesagten klar: er sah wohl mehr den Rebellen gegen die eigene Zeit in ihm, der er selbst war. — Im 2. Teil (Goethe and Byron) werden ausführlich und sorgsam die Beziehungen Goethes zu Byron von 1816—31 erörtert. G. hat mit immer wachsender Teilnahme B.s Weg verfolgt, vom Corsair und Lara an (für Childe Harold hat er, wie es scheint, nicht viel übrig gehabt) über Manfred und Don Juan, die er ausführlich bespricht und z. T. übersetzt, bis zu den (später entdeckten) English Bards, Cain und den — von ihm maßlos überschätzten — historischen Dramen (Robertson tadelt S. 123 mit Recht dies überschwengliche Lob Byrons und stellt es Goethes schroffer Ablehnung und Verkennung Kleists gegenüber). Ein eigentlicher Einfluß B.s auf G. (der ihm, außer besondern Dichtungen, in der Gestalt des Euphorion ein Gedächtnismal errichtete) ist wohl nur in der „frischen Schönheit der griechischen Welt“ (S. 121) des Faust II zu finden, zu dessen Wiederaufnahme ihn Byrons Erscheinung trieb, wie vor Jahren Schillers Kraft. Was den großen Deutschen an dem unrastigen Briten besonders anzog, war das Dämonische in ihm, dessen Einfluß G. selbst nur zu gut an sich kennen gelernt hatte, und das Un-Romantische. Aber die Unterschiede zwischen dem großen Optimisten und dem Dichter des Weltschmerzes sind doch so groß, daß der von Byron geplante, aber nicht ausgeführte Besuch in Weimar zweifellos eine große Enttäuschung gebracht hätte, vielleicht für beide, sicher für Goethe. So aber liebten beide in der fernen, nie gesehenen Gestalt Züge des eigenen Wesens, die sie ineinander hinein-

sahen, und waren beglückt über das selbstgeschaffene Bild, das sie verehrten, weil es ihnen selbst ähnlich sah.

Frankfurt a. M. Otto Weidenmüller.

A. C. Paues, *Annual Bibliography of English Language and Literature*, Volume V: 1924. Cambridge, Bowes & Bowes, 1925. IV u. 164 S. Preis geh. 6 sh. net.

Auch dieser fünfte Band der jährlichen Bibliographie, die von Miß Paues in Auftrag der "Modern Humanities Research Association" herausgegeben wird, reiht sich würdig seinen Vorgängern an und wird dem forschenden Anglisten wieder ein sicherer und praktischer Führer sein. Die äußere Einteilung des Werkes mit seinen 14 Hauptabteilungen ist die gleiche wie die des vierten Bandes (vgl. meine Anzeige in N. Spr. 1925, S. 377—78); die Zahl der Einträge ist von 3038 auf 2274 gesunken, eine Tatsache, in der sich der allgemeine Rückgang gedruckter Veröffentlichungen widerspiegelt. Um die deutschsprachigen Werke und Aufsätze haben sich diesmal Prof. O. Funke (Prag, jetzt Bern) und Dr. E. Mühlbach (Leipzig) bemüht und sich besonders auch durch das sorgfältige Ausziehen wichtiger Rezensionen aus deutschen Fachzeitschriften den Dank aller Anglisten erworben. Stichproben auf einigen Sondergebieten ergaben keine merkbaren Lücken. Als Nachtrag zum Band IV (1923) erwähne ich die Anthologie von Leonore Speyer *American Poets* o. J. München, Copyright 1923.

Clark Sutherland Northup, *A Register of Bibliographies of the English Language and Literature.* With Contributions by Joseph Quincy Adams and Andrew Keogh. New Haven: Yale University Press, London: Humphrey Milford. Oxford University Press 1925. IX und 507 S. Nur in 750 Exemplaren gedruckt. Preis 5 $ gebunden. (Ist: Cornell Studies in English IX.)

Daß unser Wissen Stückwerk ist, wird dem Rezensenten niemals klarer, als wenn er über ein bibliographisches Werk allgemeiner Art zu berichten hat. Selbst bei flüchtiger Durchsicht wird er auf seinen Spezialgebieten unschwer Lücken entdecken, und die Gefahr der Verallgemeinerung solcher einzelnen Mängel liegt immer nahe. Nichts aber wäre ungerechter, als solchen einseitigen Maßstab an das vorliegende Werk zu legen, das, wie seine geringe Auflageziffer anzudeuten scheint, als ein erster Versuch auf einem umfassenden Gebiete gedacht ist, der in hoffentlich recht rasch und zahlreich erfolgenden Neuauflagen immer weiter ausgebaut wird. Daß die Bedürfnisfrage einer Bibliographie, die in rascher, zuverlässiger Weise bei nicht zu großem Umfang über die wichtigsten Repertorien auf dem Gebiete der englischen Sprache und Literatur unterrichtet, aufs lebhafteste zu bejahen ist, darüber besteht wohl bei allen Anglisten volle Übereinstimmung, und deshalb heißen wir Northups *Register* aufs herzlichste willkommen. In langer, mühseliger Sammelarbeit haben sich die drei Herausgeber in der Weise in die Aufgabe geteilt, daß Professor Northup die allgemeine Redaktion übernahm und den Hauptteil der Beiträge beisteuerte, während Professor Adams hauptsächlich die Elisabethanischen Autoren und das Drama behandelte und Professor Keogh die Einleitung schrieb. Im Einzelnen ist die Anordnung folgende. In einer kurzen Einleitung (S. 1—7) werden einige der allgemeinsten Nachschlagewerke kurz charakterisiert: Bibliographien der Biblio-

graphien, allgemeine Bibliographien, Bibliothekskataloge, Inkunabeln- und Frühdruckverzeichnisse, Handschriftenkataloge, Veröffentlichungen gelehrter Gesellschaften und Privatdrucke, Handbücher, „Beste" Bücher, Drucker- und Buchhändlerverzeichnisse, Buchhändlerkataloge, Zeitschriften- und Rezensionsregister, geschichtliche und biographische Nachschlagewerke, Dissertationsverzeichnisse. Der Hauptteil (S. 9—418) besteht in den alphabetischen Bibliographien, die in zwei Unterabteilungen zerfallen, "*General*" und "*Individual Authors and Topics*". Daran schließen sich einige Ergänzungen und Verbesserungen zu beiden Unterabteilungen (S. 419—450), und den Schluß (S. 451—507) bildet ein ausführlicher, sehr verläßlicher Index zum ganzen Werk, der die allseitige Benutzung des Buches ermöglicht.

Der Abschnitt "General" ist eine seltsame Verbindung ziemlich disparater Artikel, und es erhebt sich die Frage, ob der ganze Abschnitt nicht zweckmäßiger fortfiele und einerseits mit der allgemeinen Einleitung, andererseits mit dem Sach- und Autorenteil zu verbinden wäre. Neben Allibone, Pauls Grundriß in 2. Auflage und Wells' *Manual* finden sich hier z. B. der Verlagskatalog von W. Braumüller und die Bibliographien in Cazamians *Roman social en Angleterre.* Die *Cambridge History of English Literature* wird (mit nützlichen Rezensionshinweisen) schon hier angeführt; die *Cambridge History of American Literature*, die man gleich im Anschluß sucht, fehlt jedoch an dieser Stelle und ist in die zweite Unterabteilung verwiesen, ohne Angabe von Rezensionen; ich nenne z. B. S. B. Liljegrens Besprechung in *Engl. Studien* 55 (1921), S. 300f. Die großen Konversationslexika von Meyer, Brockhaus, Herder mit ihren reichen bibliographischen Angaben fehlen überhaupt, desgleichen die neue kritische Zeitschrift *Litteris* (Lund, September 1924ff.). In der zweiten Unterabteilung fällt besonders auf, daß in vielen Fällen, wo über einzelne Autoren keine Einzelbibliographien existieren, lediglich Hinweise auf das DNB. gegeben sind (vgl. z. B. unten Houghton, T. und V. Vaughan). Es scheint mir fraglich, ob diese Nummern besonders nützlich sind; vielleicht würden sie in Neuauflagen besser gänzlich gestrichen werden, um Raum für andere Eintragungen zu schaffen; denn so unbeholfen ist wohl niemand, der über englische Schriftsteller Auskunft sucht, daß er nicht zuerst im DNB. sich Rat holte. Bei der Bearbeitung der einzelnen größeren Artikel ist, wie es ja natürlich ist, die Meinung über „Wichtiges" stets vom subjektiven Urteil abhängig. So ist mir etwa verwunderlich, daß unter John Donne M. P. Ramsays *Doctrines Médiévales de J. D.*, Oxford 1916 (mit reichen Anhängen), nicht aufgenommen sind. Unter Milton fehlt das nützliche Buch von J. W. Good, *Studies in the Milton Tradition* (mit guter Bibliographie) und J. A. Robertsons meisterlicher Aufsatz über "Miltons Fame on the Continent" in *Proceedings of the British Academy* 1907—08, London 1912; unter "American Literature" T. Stantons *Manual of American Literature*, Leipzig 1909, der eine Bibliographie aller bis 1909 bei Tauchnitz erschienenen amerikanischen Bände enthält, unter Shakespeare die knappe aber sorgfältig ausgewählte Bücherschau in Brandls *Shakespeare*, Berlin 1922, S. 474—488. Auch Dibelius' Englandbuch (Stuttgart, ^{3}1924) mit seinen reichen bibliographischen Schätzen hätte wohl irgend eine Erwähnung verdient. Unter Mark Twain fehlt ein Hinweis auf die "Chronological List of M. T.'s Werk" bei A. B. Paine, *Mark Twain* III, S. 1674—1683.

Diese Bemerkungen wollen nicht als kleinliche Nörgeleien aufgefaßt sein, die das große Verdienst der Verfasser in irgend einer Weise schmälern sollen, sondern nur als ein paar Anhaltspunkte, in welcher Richtung man künftige Erweiterungen oder Ergänzungen gerne ausgeführt sähe. Im übrigen stehe ich nicht an, hervorzuheben, daß zahlreiche Stichproben auch auf abgelegeneren Gebieten eine überraschende Anzahl höchst positiver Ergebnisse gezeitigt haben, und daß der Suchende auf jeder Seite eine reiche Fülle neuer Belehrung und Anregung findet. Besonders erfreulich ist es auch, daß amerikanische Autoren und Veröffentlichungen in der ihrer Bedeutung entsprechenden Menge vertreten sind.

Zane Grey, *Tappans' Burro and other Stories.* Leipzig 1924. Bernhard Tauchnitz (Tauchnitz Edition vol. 4648). 263 S.

Wer da glaubt, daß die Jungamerikaner die zügellose Romantik amerikanischer "*fiction*" erschlagen hätten, der würde sich in einem großen Irrtum befinden. Noch gibt es genug Schriftsteller in den Vereinigten Staaten, die der von Theoretikern wie Walt Whitman und Hamlin Garland verkündeten Verherrlichung des Durchschnitts der Menschheit, in Sonderheit der amerikanischen Menschheit, wenig Geschmack abgewinnen können, und die das Außerordentliche, das Exotische einerseits, die primitiven Urgefühle einfacher Menschen (diese aber ins Heroische gesteigert) andererseits ein ungleich anziehenderes Feld künstlerischer Betätigung dünkt. Zane Grey (1875 im Staate Ohio geboren) gehört zu dieser exotischen, romantischen Gruppe. Ihre literarischen Jagdgründe sind die unwirtlichen, vegetationsarmen, sonnengedörrten Wüsten Arizonas und des mexikanischen Grenzlandes, die undurchdringlichen, gefahrendräuenden Dschungeln Zentralamerikas, der unerforschte, von Kannibalen bevölkerte Urwald der peruanischen Anden. Ihre Helden sind Goldsucher und Abenteurer, Gummijäger, indianische Häuptlinge, mexikanische Plantagenbesitzer. Die spannenden (wenn auch nicht immer ursprünglich erfundenen) Geschehnisse vermählen sich in edler Sprache, die nie zum Gemeinplatz oder zum *slang* heruntersinkt, unzertrennlich mit den wechselnden Bildern der ungewohnten Landschaften, die oft mit erstaunlicher Plastik vor uns erstehen und nicht selten einen tieferen Eindruck hinterlassen als die erzählten Ereignisse. Gelegentlich macht sich ein Übermaß von Sentimentalität störend geltend. *Tappan's Burro* berichtet von der rührenden Liebe und Fürsorge, die ein einsamer Goldsucher seiner Eselstute angedeihen läßt. Nur einmal wird er ihr untreu um eines falschen Weibes willen. Als dann das geduldige Tier wieder zu ihm in seiner Verlassenheit zurückkehrt, da verübt er Mord und Totschlag, um es zu behalten und stirbt schließlich vor Ermattung gerade in dem Augenblicke, da er dem Tiere nach tagelanger, mühsamer Wanderung über tiefbeschneite Bergeshänge Rettung vor sicherem Hungertode gebracht hat. — *The Great Slave* ist Siena, der jugendliche Häuptling der Krähenindianer. Mit seinem Volke wird er in die Gefangenschaft seiner erbittertsten Feinde geführt; aber es ist sein Los, den feindlichen Stamm mit seiner Feuerbüchse vor drohender Hungersnot zu retten und die in Liebe entbrannte Tochter des feindlichen Häuptlings zugleich mit seinem Volke in die Freiheit zu entführen. — *Yaqui* erzählt die fürchterliche Rache, die ein Indianerfürst, der mit seinem Stamme in die Leibeigenschaft mexikanischer Pflanzer geraten ist, am Sohne seines Herrn nimmt:

von dem jungen Manne aufs höchste gepeinigt, ersticht er ihn in einem Ballen Henequenfasern, der der Braut des Mexikaners als Hochzeitsgeschenk überreicht wird. — In *Tigre* hetzt Bernardo, ein ältlicher, eifersüchtiger Ranchobesitzer, einen blinden auf den Mann dressierten Jaguar auf die Spur eines Viehhirten, den er aus grundloser Eifersucht entlassen hat. Bernardos junge, unschuldige Frau folgt dem Hirten in den Urwald, und nach langem Umherirren finden sie, nahe am Ausgangspunkt ihres Pfades, Bernardo von seinem Jaguar getötet: aus Reue über seine ungerechte Beschuldigung hat er sich selbst dem wütenden Tiere zum Opfer hingeworfen. — Die psychologisch feinste Erzählung ist *The Rubber Hunter*, die allerdings in ihren Handlungsmotiven dem Spiele unerhörter Zufälle einen allzuweiten Raum gewährt. Manuel ist ein spanischer Gummijäger aus Malaga, der, kühner als alle anderen Abenteurer, sein Glück im gefährlichen peruanischen Urwald versuchen will. Ihm schließt sich ein geheimnisvoller, einsilbiger Engländer an, wie Manuel ein Hüne von Gestalt und gleich ihm allen Strapazen gewachsen. Im Schlafe verrät der Fremde sein Geheimnis: die Treulosigkeit einer Frau hat ihn in die Ferne getrieben, um den Tod zu suchen. Sein Wunsch wird ihm bald erfüllt; die blutdürstigen Cashibos greifen das einsame Lager der beiden nächtlicher Weile an, und während der Fremde sich freiwillig den giftigen Indianerpfeilen darbietet, kann Manuel entfliehen. Und später erst entdeckt Manuel das Band, mit dem das Schicksal sein Leben und das Leben des Fremden verbunden hat: jener Fremde war derselbe Seemann, von dem seine (Manuels) Frau einst in Malaga sich hatte entführen lassen und die dann auch ihm, dem Fremden, untreu geworden. Das allmähliche Anwachsen menschlicher Achtung und edler Regungen, das sich wortelos im Innern dieser beiden rauhen Abenteurer abspielt und sich zuerst nur in kleinen, an sich gleichgültigen Handlungen ausdrückt, bis es zum Schluß in einem seltsamen Tröstungsversuch Manuels (dieser stellt sich als von Gewissensbissen gepeinigten Mörder seiner Frau hin um das Los des andern dadurch in freundlicherem Lichte erscheinen zu lassen) und dem Opfertod des Fremden gipfelt, wird mit solch vornehmer Zurückhaltung in den stilistischen Mitteln und solcher Zartheit der seelischen Zergliederung vorgetragen, daß man darob die äußere Unwahrscheinlichkeit der ganzen Lage in Kauf zu nehmen geneigt wird. Die letzte Geschichte (ähnlich auch *Tigre*) ist zugleich ein ausgezeichnetes Beispiel einen geschlossenen, einen einheitlichen Eindruck vermittelnden *Short Story*, während die ersten beiden Erzählungen, in geringerem Grade auch die dritte, sich auch novellenhafte Ausmalungen von Nebenumständen gestatten.

Dresden. Walther Fischer.

Karl Arns, *Jüngstes England.* Anthologie und Einführung. Verlag E. Kuner. Leipzig 1925.

R. Fehrs bekannte „Streifzüge" waren lange Zeit die letzte zusammenfassende Darstellung des englischen Schrifttums der Gegenwart. Im Jahre 1923 erschien dann Walter Schirmers Büchlein „Der englische Roman der neuesten Zeit[1])", welches im ersten Teile den „großen Roman" behandelt, (Wells, Galsworthy, Bennett,

[1]) Verlag C. Winter, Heidelberg.

Conrad) während der zweite Teil unter den Schlagworten: Revolution, Expansion, Mystik, Psychologie, Wesen und Ziel der „jüngsten“ Literatur zu überblicken versucht. Als eine Fortsetzung und Erweiterung dieses Werkes stellt sich die angezeigte Anthologie dar, deren Verfasser sich schon seit einigen Jahren als belesener Kenner des englischen Schrifttums erweist. Deshalb sei dem neuen Werke auch eine fachliche Besprechung gewidmet, wiewohl der Verfasser in der Einleitung betont, keine „philologische“ Arbeit beabsichtigt zu haben. Eine kurze Einleitung zeichnet zunächst die wesentlichen Züge im Antlitz des gegenwärtigen England: die Auflösung des kirchlichen Lebens, den Einfluß der Psychoanalyse, die revolutionären Tendenzen und die Neigung zu Romantik und Abenteuer. Dann werden, wie bei Schirmer, die großen Romanschriftsteller der Übergangszeit: Bennett, Conrad, Galsworthy und Wells in ganz kurzen Skizzen vorgeführt, wobei Arns sehr geschickt mit wenigen Linien die geistige Physiognomie des Dichters zu zeichnen versteht; nur im Falle Galsworthys scheint mir das Gesagte nicht den vollen Wert des Künstlers zu erschöpfen; auch erscheint Arns' Stellung zur “Forsyte-Saga” durch die neue Fortsetzung, „White Monkey” teilweise widerlegt. — Mit dem nächsten Abschnitt „Der Roman der Jüngsten“ gelangen wir zum Kern des Buches. Die schönen Ausführungen über Joyce, Lawrence, Powys und Huxby müssen dem deutschen Leser als eine verblüffende Enthüllung einer ganz unbekannten Seite des englischen Geisteslebens erscheinen, vermag er doch gerade an dem revolutionären Subjektivismus der Genannten zu ermessen, wie gründlich die Umwälzung der letzten Jahre alle Seiten des Lebens und Denkens in England ergriffen hat. Dieser Eindruck verstärkt sich gewiß noch durch die Analyse von Rose Macaulay und May Sinclair, den beiden Vorkämpferinnen für die völlige geschlechtliche Freiheit des Weibes. Der Roman der ersteren „Told by an Idiot“ hätte eine etwas schärfere Hervorhebung verdient, denn hinter der ironisch überlegenen Haltung der Dichterin verbirgt sich zweifellos eine sehr tiefe Lebensphilosophie und vor allem ein Mensch von ganz gewaltiger Totalität des geistigen Erfassens aller Phasen und Strömungen des englischen Kulturlebens[1]). Ihr letztes Werk („Orphan Island“) sowie M. Sinclairs „A. Waterlow“ beweisen übrigens, daß zu der Physiognomie der beiden, so wie Schirmer und Arns sie gegeben haben, kein wesentlich neuer Zug mehr hinzukommen dürfte. — Dann folgen H. Caine, Beresford und Mackenzie; namentlich der letztere müßte dem Deutschen wegen seiner Einstellung zu den religiösen Problemen Englands lesenswert sein. Bei Hugh Walpole begnügt sich der Verfasser mit einer Inhaltsangabe der „Cathedral“, die ja zweifellos seiner präsentativstes Werk ist; trotzdem hättdn wohl die Rußlandromane erwähnt werden sollen. (Schirmer hat den Einfluß der Russen, namentlich Dostojewskis auf den revolutionären Roman Englands gebührend hervorgehoben; daß Walpoles Stärke mehr in der Schilderung des Ursprünglich-Menschlichen als des Symbolisch-Tragischen liegt, beweist wohl sein letztes Werk “The Old Ladies”, das Meisterstück einer völlig ausgereiften, selbstsicheren Kunst.) Hinzuzufügen wäre ferner, daß der “Cathedral” ein Milieuroman von gleicher kulturgeschichtlicher Bedeutsamkeit gegenübersteht, „The Duchess of Wrexe”, der die sterbende englische Aristokratie schildert. Ein ab-

---

[1]) Vgl. meine diesbezüglichen Ausführungen in der letzten Folge dieser Zeitschrift.

schließendes Urteil über Walpole wird von Arns klugerweise noch nicht versucht. — Nun gelangen wir zu Lord Dunsany und Brett-Joang, die beiden Vertretern des modernen Abenteuerromans, bei denen wie bei Clemence Dane das in den letzten Jahren so beliebt gewordene Spiel mit Theosophie und Spiritismus zutage tritt. Hier zeigt sich dem deutschen Leser wieder eine Brücke zu gewissen Strömungen der eigenen Heimat, ebenso wie die katholisch-demokratische Tendenz von Sheila Kaye-Smith' Sussexroman verwandte Überzeugungen auf deutschen Boden in Erinnerung bringt. Mit Katherine Mansfield, der allzu früh verstorbenen Me sterin der short story und Naomi Mitchison, einem neuen epischen Talente, schließt das inhaltsreiche Kapitel.

Der nächste, dem Drama gewidmete Abschnitt, zeigt die gleichen Merkmale der Umwälzung und Revolution, für die Schirmer die angemessene Definition gefunden hat; dem Leser des Kapitels wird es zu Bewußtsein kommen, daß, abgesehen von interessanten Experimenten, vielversprechenden Ansätzen, einmaligen Erfolgen, das englische Theater eigentlich doch nur auf zwei Namen gestellt ist: Galsworthy und Shaw; des ersteren künstlerische und ethische Bedeutung wird in angemessener Weise gewürdigt, dagegen wird Arns' Stellung zu Shaw nicht ohne Widerspruch bleiben. Während seine Werke unaufhaltsam die Bühnen der ganzen Welt erobern, während A. B. Walkley erst kürzlich den Dichter als "venerable patriarch" bezeichnete, "who now dominates the spiritual universe as a kind of Pope Bernard I", hält es Arns für eine persönliche Überschätzung, wenn Drinkwater den Dichter als „Meisterdramatiker seiner Zeit" bezeichnet. Der Verfasser steht vielmehr der namentlich in England noch immer verbreiteten Ansicht nahe, die in S. B. Shaw bloß einen Meister der Satire und Paradoxie sieht, der seine Thesen nicht dramatisch zu gestalten vermag, was aus der Betrachtung von "Heartbreak House", "Back to Methuselah" und "St. John" hervorgehe. Es kann nicht meine Aufgabe sein, den alten Streiit um Shaw durch Anführung von Gegenargumenten fortzusetzen; wohl aber muß hier gesagt werden, daß eine für das breite Publikum bestimmte Einführung über Shaws frühere Werke mehr enthalten müßte, als das lakonische Urteil, daß Shaw vor dem Kriege kein echtes Theaterstück geschrieben habe. Sind seine Kriegsdramen wirklich nicht mehr als „überwitzte Burlesken"? Und ist der Ideengehalt von Stücken wie "Candida", "Man and Superman", "Major Barbara" wirklich gar nicht erwähnenswert? Hier hat Arns sicherlich in der nächsten Auflage ein Unrecht gut zu machen.

Der Rest des Buches ist der Lyrik geweiht; es sind drei Abschnitte, „Lyrik", „Die Yren" und „W. B Yeats" betitelt. Hier ist kein Anlaß zu kritischer Stellungnahme, denn die Auswahl der Dichter muß wohl einem Manne von der Sachkenntnis des Herausgebers völlig überlassen bleiben. Es genüge die Feststellung, daß diese Kapitel einen bedächtigen Rundgang durch den überreich und zuweilen gar absonderlich blühenden Garten englischer Lyrik darstellen, auf dem wohl alle für Lyrik empfänglichen Leser dem Verfasser gerne folgen werden.

Wie schon eingangs erwähnt, ist Arns Buch zugleich eine Anthologie; nach der einführenden Übersicht kommen die besprochenen Dichter mit kurzen Proben aus ihren Werken zu Worte. Es war gewiß keine leichte Aufgabe, aus dem Gesamtwerk der Romanschriftsteller und Dramatiker 1—2 Seiten auszuwählen, die für den Dichter kennzeichnend und, aus dem Zusammenhang gerissen, auch

für den Leser anziehend sein sollen. Arns hat diese Aufgabe, soweit dies bei der leider unumgänglichen, äußersten Raumknappheit möglich war, mit überraschendem Geschick gelöst. Auch der von vornherein schier unlösbaren und undankbaren Aufgabe der Übertragung englischer Lyrik hat Arns, unterstützt von Frl. Dr. Behler-Hagen, in recht anerkennenswerter Weise erledigt.

Das bildungsbeflissene deutsche Lesepublikum schuldet dem Verfasser Dank; er hat nicht nur große Sachkenntnis und Gründlichkeit in den Dienst seiner schönen Aufgabe gestellt, sondern durch die Übersetzung all der vielen Proben und gewiß auch durch die notwendigen Bewilligungen zum Abdruck eine äußerst mühevolle Vorarbeit geleistet. Möge das von Arns angestrebte Ziel, „den deutschen Literaturfreund mit den modernen Strömungen des englischen Schrifttums bekannt zu machen und ihn an die Quellen selbst heranzuführen“, in reichem Maße erfüllt werden und der Erfolg die Mühe lohnen!

Prag. Erwin Rosenbach.

Veröffentlichungen der Bremer Presse.

Die Bücher des Verlags der Bremer Presse, München, gehören zu den wertvollsten Schöpfungen des deutschen Buchdruckkunstgewerbes. Sie bieten vornehmen Inhalt in vornehmer Ausstattung, so daß die sinnliche Freude am schönen Buch, an der wohlgefälligen Form, am feinen Papier, an den edel geschnittenen Lettern den geistigen Genuß des Lesens erhöht.

Außer einer mit höchster künstlerischer Sorgfalt hergestellten Ausgabe von Goethes *Faust* — nur der eigentliche Titel *Faust, eine Tragödie von Goethe* ist vielleicht in Anordnung und Verhältnissen nicht ganz glücklich ausgefallen — liegt mir eine von Rudolf Borchardt besorgte Ausgabe *Deutsche Denkreden* vor. Im ganzen 22 Reden, von Herder auf Winckelmann bis zu Harnack auf Melanchthon. Reden von Dichtern und Gelehrten in Logen, Universitäträumen und Akademiesälen gehalten, Dokumente bester deutscher Sprachkunst, Reden, von denen keine einer Oraison funèbre Bossuets nachsteht, den Borchardt in seinem schönen Nachwort wohl allzu rühmend, im Sinne französischer Überschätzung seiner Bedeutung, erwähnt.

Shakespeares Werke in Einzelausgaben, Im Insel-Verlag zu Leipzig.

Von dieser hier bereits mehrfach angezeigten Ausgabe sind folgende neue Bände erschienen: *Die beiden Veroneser*, in der Hauptsache neu übersetzt von M. J. Wolff, da die alte Übersetzung von Dorothea Tieck nicht mehr genügen konnte; *Das Wintermärchen*, übersetzt von Bruno E. Werner auf Grund der ebenfalls unzureichenden Übersetzung derselben Übersetzerin; *Viel Lärm um nichts*, bearbeitet von M. L. Gothein auf Grund der Baudissin-Tieckschen Übersetzung; *König Richard der Dritte*, herausgegeben von Fritz Jung, der die treffliche Übersetzung von A. W. Schlegel nur in Einzelheiten zu berichtigen brauchte; *König Heinrich der Sechste*, bearbeitet nach A. W. Schlegel von Hermann Conrad, dessen Text dann von F. Jung durchgesehen wurde. Die oft gerühmten Vorzüge der Sammlung sind auch diesen 1925 und 1926 erschienenen Bänden eigen: Philologische Gewissenhaftigkeit unter Berücksichtigung der neuesten Forschung, künstlerische Freiheit in der deutschen Wiedergabe, knappe Anmerkungen zum Ver-

ständnis einzelner Stellen des Textes, zur Stoff- und Entstehungsgeschichte, zum gedanklichen und ästhetischen Gehalt der einzelnen Dramen.

NEUE WÖRTERBÜCHER.

Französisch:

Ernst Gamillscheg, *Französisches etymologisches Wörterbuch,* Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1926. Subskriptionspreis der Lieferung 2 M.

Das französische etymologische Wörterbuch von W. v. Wartburg (Karl Schroeder Verlag, Bonn und Leipzig) scheint ins Stocken geraten zu sein, hoffentlich nicht endgültig. Unterdessen sind nunmehr die ersten Lieferungen des seit langer Zeit von E. Gamillscheg vorbereiteten frzs. etymol. Wörterbuches erschienen. Da das Manuskript vollständig vorliegt, ist das baldige Erscheinen des ganzen Bandes gewährleistet, dessen ausführliche Besprechung zu gegebener Zeit wir uns vorbehalten.

Ernst Pfohl, *Neues Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache für den Schul- und Handgebrauch.* 21. Auflage, 1. Teil: Französisch-Deutsch, 620 S. 2. Teil: Deutsch-Französisch, 534 S. Beide in einem Ganzleinenband 11 M., jed. Band einzeln 6 M. F. A. Brockhaus, Leipzig 1926.

Die neue Auflage dieses ausgezeichneten Wörterbuches bringt, wie das Vorwort angibt, zum ersten Male tausende von neuen wichtigen Wörtern, die in keinem bis jetzt bestehenden Wörterbuche enthalten sind und zwar Wörter und Begriffe des täglichen Lebens und Verkehrs. Nicht nur die Zahl der Wörter, auch die wohlüberlegte und zweckmäßige Anordnung der Wörter und Wendungen sichert dem Buche seinen hervorragenden Platz unter den modernen, auch für die Schule geeigneten Wörterbüchern.

Englisch:

Hermann C. B. Brandt, *A German-Englisch Dictionary,* 962 S. Preis geb. 4 Dollar. G. E. Stechert & Co. (Alfred Hafner), Leipzig 1925.

Dieses Werk des verstorbenen Professors für Deutsch am Hamilton College lag im Jahre 1915 druckfertig vor, der Verfasser arbeitete an dem Manuskript bis zu seinem 1920 erfolgten Tode. Das Wörterbuch ist in erster Linie für Engländer und Amerikaner bestimmt, kann aber auch von Deutschen, die auf Aussprachebezeichnung der englischen Wörter verzichten, mit Nutzen gebraucht werden.

J. E. Wessely, *Englisch-deutsches und deutsch-englisches Taschenwörterbuch,* 39. Auflage (231.—240. Tausend), völlig neu bearbeitet und ergänzt von Dr. Walther Ebisch. 2 Teile in 1 Band, VIII u. 556 S. in Ganzl. geb. 4 M. B. Tauchnitz, Leipzig 1926.

Das Wörterbuch ist in größerer Schrift neu gesetzt worden. Durch Herausnahme veralteter Ausdrücke konnten neue Wörter und Wendungen aus den verschiedenen Kultur- und Sprachgebieten hinzugefügt werden. Die phonetische Umschrift wurde im Anschluß an das System Schröer ebenfalls verbessert. Das erfolgreiche Wörterbuch eignet sich besonders auch zum Gebrauch in der Schule.

GIORGIO VASARI, *Vite de' più celebri pittori, scultori e architetti.* Auswahl und Kommentar von Elvira Olschki. Mit 30 Abbildungen, 8⁰, 346 S. Julius Groos Verlag. Heidelberg 1926.

Es war ein glücklicher Gedanke der Herausgeberin das für die Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance so bedeutsame Werk des Vasari einem weiteren Kreise durch Auswahl und Kürzung der *Vite* zugänglich zu machen; denn es verdient auch heute noch von Freunden des italienischen Schrifttums um seiner selbst willen, als künstlerische Leistung seines Verfassers gelesen zu werden. In richtiger Einsicht des selbständigen literarischen Wertes der *Vite* hat es Frau Olschki daher verschmäht, ihre Ausgabe mit einem schwerfälligen gelehrten Apparat zu belasten.

GIAMBATTISTA VICO, *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker.* Nach der Ausgabe von 1744 übersetzt und eingeleitet von Erich Auerbach. 8⁰. 350 S. Hlwd. 7 M. Allgemeine Verlagsanstalt. München 1925.

Vicos in der *Scienza Nuova* (zuerst 1725) niedergelegte Geschichtsphilosophie mit ihrer geheimnisvollen Verbindung von göttlicher Verehrung und menschlicher Schöpferkraft scheint nicht nur „eine mystische Synthese des Gegensätzlichen" zu sein, sondern ist es wirklich. Und es ist begreiflich, daß ein so klarer Denker wie Benedetto Croce, der sich um die Wiedererweckung von Vicos Gedankenwelt so große Verdienste erworben hat, das Widerspruchsvolle seiner Lehre betont (Croce, La filosofia di G. B. Vico, Bari 1911, 2. Aufl. 1922), aber Auerbach bemerkt mit vollem Recht, daß mit solcher Kritik „zwar Croces philosophischem Gewissen, nicht aber Vico Genüge geschieht, der mit der ganzen Kraft eines entflammten Herzens das Hier und Dort aufheben und Eines dafür setzen wollte: so daß Vernunft und Sinnlichkeit in der Geschichte der göttlichen Vorsehung sich vereinigen" (S. 30 der Vorrede des Übersetzers). Vico, der in Gott die Welt des menschlichen Geistes sieht und in der historischen Welt des menschlichen Willens die Unveränderlichkeit Gottes wiederfindet, ist ein Mystiker von gewaltiger Spannkraft des Gedankens, und daher ist Auerbachs Versuch, sein bedeutsamstes Werk, die *Scienza Nuova,* in einer neuen Übersetzung den Deutschen nahezubringen, wohl berechtigt. Eine erste Übersetzung veröffentlichte W. G. Weber im Jahre 1821; die Übersetzung Auerbachs kürzt das Original, indem sie u. a. heute leicht entbehrliche Auseinandersetzungen mit zeitgenössischen Gelehrten, sowie lange mythologische oder juristische Spekulationen unterdrückt. Die Vorrede des Übersetzers gibt eine gute Einführung in das seltsam große System des Dichterphilosophen.

KARL VOSSLER, *Die göttliche Komödie.* 2. Auflage. Zwei Bände in Großoktav. IX u. 835 S. Carl Winters Univ. Buchhandlung, Heidelberg 1925, Preis geheftet 25 M., geb. 30 M.

Vosslers Dantebuch ist das bedeutendste von allen seinen Büchern. Es ist die umfassendste wie die am stärksten zusammengeballte seiner Leistungen. Das Erproben seiner besten Kräfte an einem der größten Gegenstände. Dantes Werk gesehen im Zusammenhang mit der religiösen, philosophischen, ethisch-politischen, dichterischen Entwicklung der Menschheit. Ein Hinausgreifen in die Weltgeschichte des Geistes und ein Hineinstellen

der Divina Commedia und ihres Dichters in diese Geschichte an ihren Platz, in ihrer bedingten und freien Wesensart und Persönlichkeit.

Von 1907 bis 1910 war die erste Auflage in vier verhältnismäßig schmalen Teilen erschienen. Die Neuauflage des Jahres 1925 ist in zwei Bände zusammengefaßt, deren äußere Gestalt dem monumentalen Charakter des Werkes glücklich entspricht.

Vossler hat, wie er im Vorwort kurz bemerkt, eine tiefgreifende Umarbeitung vorgenommen, die „mit der allgemeinen geistigen Wandlung der letzten Jahrzehnte in einiger Beziehung steht". Diese Beziehung ist wirklich vorhanden und bestimmt den Charakter des neuen Buches.

Wenn wir von einer geistigen Wandlung sprechen dürfen, so vielleicht in bezug auf die Selbstbesinnung derer, die durch die schweren Ereignisse der letzten Jahre gelernt haben tiefer zu schauen; durch die Dinge, Formen, Erscheinungen hindurch zu jener Wahrheit und Schönheit, deren Erfassung nur dem persönlichsten, seelichen Erleben beschieden ist.

In der ersten Auflage seines Buches hatte Vossler, fast unbegreiflicherweise — aber auch er war, um es ganz grob zu sagen, in der allgemeinen Stimmung des Positivismus befangen — zu beweisen versucht, daß das *Paradies* ein dichterischer Widersinn, ein riesenhafter Mißgriff sei. Aber unterdessen hat er erkannt, daß Dantes ganze Dichtung als religiöse Dichtung es mit nichts anderem als mit dem Entrücktsein zu tun hat. Mit dem Entrücktsein vom Irdischen, mit der Transzendenz des Menschlichen über alles Gegebene hinweg zu dem Leben im Göttlichen, mit jenem frommen Leben, das ebenso im Strudel der Sinnlichkeit, in der Hölle, wie im Frieden der Seligkeit, im Paradiese erblühen kann.

Nicht mehr zwischen Sein und Schein schillert die Szenerie des Paradieses, wie es in der ersten Fassung hieß (S. 1163), sondern zwischen Erscheinung und Entrückung (S. 774). Das sinnliche Sein — die ganze Wandlung drückt sich in diesem einfachen Beispiel aus — gilt als Erscheinung und der Schein gilt als Entrückung, die das wahre Sein ist: Alleinsein mit Gott, mit der Seligkeit im Unendlichen in der Freiheit des ekstatischen Gefühls. So gelangt die tiefere Hingabe an das Geheimnis über aller Erfahrung zum besseren Verständnis des Paradieses als des erhabenen Gebildes einer religiösen Poesie, unter deren mittelalterlicher Form die große menschliche Sehnsucht lebt. Die Sehnsucht: in Gott teilzuhaben an dem „ewig Beharrenden im Wechseltanz der Dinge". Die Erfüllung dieser Sehnsucht künden die letzten Verse des Gedichtes, die eine Vision seligen Lebens geben, nicht das Erlebnis eines seligen Todes, wie Vossler in der ersten Auflage schloß.

Wien. Walther Küchler.

August Rüegg, *Luis de Camões und Portugals Glanzzeit im Spiegel seines Nationalepos.* Basel 1925. VIII und 230 S.

Auf bedeutende literarische Kenntnisse und besonders Erkenntnisse gestützt, hat Rüegg in seinem Camõesbuch einen sehr wertvollen Beitrag zur Camõesliteratur geleistet. Im Mittelpunkt seiner Untersuchung steht das vielumstrittene Verhältnis Camões' zur Antike und die Art seiner Götterbehandlung. Rüegg faßt das Problem von allen Seiten an; er bringt wertvolle Vergleiche auch zur spanischen Literatur, und einige seiner Exkurse, die über das Thema streng genommen hinausgehen, gehören gerade

zu den anziehendsten Teilen dieses lesenswerten Buches. Die geschmackvolle Darstellung wird hoffentlich auch dazu beitragen, daß die Beschäftigung mit Camões etwas zunimmt. So ist diese Jubiläumsgabe herzlich willkommen. Über Einzelheiten werde ich öfters in meinem Camõesbuch[1]) Gelegenheit nehmen, mich mit Rüegg auseinanderzusetzen.

Wien. Elise Richter.

Jules Romains et G. Chennevière, *Petit traité de versification.* 3e éd. Paris, éd. de la Nouvelle Revue Française. (Les documents bleus No. 2.) 143 S.

Wenn zwei Dichter, darunter eine Führerpersönlichkeit von scharf ausgeprägter Originalität wie J. Romains, sich zusammentun, um eine Verslehre zu schreiben, nicht verstreute Beobachtungen, sondern einen vollständigen Kodex mit genauen Ratschlägen und Regeln, worin auch die elementarsten Dinge wie Messung von Vokalverbindungen nicht vergessen sind, so interessiert ihre Arbeit außer den angehenden Dichter, dem sie sie in erster Reihe widmen, auch die Wissenschaft, Literaturgeschichte sowohl wie Metrik. Denn was den Verfassern an kleinen Irrtümern im Historischen unterläuft, wird reichlich dadurch aufgewogen, daß Praktiker von Erfahrung sprechen, die gründlich über das Handwerkliche ihrer Kunst nachgedacht und es selber ausprobiert haben, die vom Vers nicht die Distanz des Theoretikers trennt, die ihn als Instrument kennen, auf dem sie täglich spielen.

Gleich das I. Kapitel (Notions de prosodie générale et comparée) bringt mit der Unterscheidung von drei Gruppen: *éléments d'obligation, éléments d'option, éléments de liberté* einen Gesichtspunkt, der sich in mancher Beziehung als förderlich erweist. Um den Vers zu konstituieren, ist ein Minimum von *éléments d'obligation* notwendig. Sobald ein Versbau seine klassische Reife erreicht, strebt er danach, ein gewisses Gleichgewicht zwischen den drei Gruppen mit Vorherrschaft der *éléments d'option* herzustellen, und die Idee dieses Gleichgewichts bildet entschiedener als das Wesen der Elemente selbst den lebendigsten Teil der Tradition. Hier ist zweifellos etwas Wichtiges erkannt und herausgeschält. Nur wird dem nichtfranzösischen Betrachter, auch einem Romanen, scheinen, man müßte im Hinblick auf den französischen Versbau statt Gleichgewicht sagen: ein bestimmtes Verhältnis, das sich mehr oder weniger dem Gleichgewicht nähern kann, wobei gerade die geringere oder größere Abweichung zum vielsagenden Merkmal wird. Denn daß in der von Malherbe und nach ihm fixierten Metrik durchaus die *éléments d'obligation* überwiegen, liegt klar am Tag. Um so charakteristischer ist die Illusion, der die Verf. sich hingeben, obwohl ihre eigene Aufzählung S. 17f. sie daraus hätte reißen können. Daß dem Dichter die Verfügung über alle in der Sprache vorhandenen Reime freisteht (aber immer mit einschränkenden Vorschriften wie dem Wechsel des Reimgeschlechts), ist doch etwas so Selbstverständliches, daß die Erwähnung beinahe wie Ironie klingt (läßt sich überhaupt eine Poesie denken, die nur mit vorgeschriebenen Reimen arbeitet, also lauter boutrimé-Verse fabriziert?), und sonst bleibt nur die Wahl, ob feste Gedichtformen oder nicht, die Wahl zwischen verschiedenen Metren und bei gemischten Strophen zwischen verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten. Von Gleichgewicht könnte man in Italien

---

[1]) In Vorbereitung bei Elwert, Marburg.

und Spanien reden, bzw. in Frankreich eher bei der Plejade und vor der Lockerung, welche die traditionelle Metrik in der Hand der Romantiker erfährt, da bei ihnen zu den *éléments d'option* noch hinzutritt die Wahl zwischen dem symmetrisch-binären Alexandriner (6 + 6) und anderen Strukturen (z. B. den Trimetern, freilich noch mit dem Vorbehalt, daß der Einschnitt in der Mitte wenigstens äußerlich gewahrt werde), und weiter die Möglichkeit des Enjambements (die Forderung, die gedankliche und sprachliche Gliederung mit den Versgrenzen zusammenfallen zu lassen, ist nicht aufgeführt, obwohl sie ein sehr wichtiges *élément d'obligation* bedeutet).

Kap. II (La mesure du vers et les mètres) versucht zwischen prosodischen und rein orthographischen Silben zu unterscheiden. Als prosodisch wird jede Silbe bezeichnet, die in normaler Sprechweise laut werden kann, und als normale Sprechweise eine, die ohne Affektiertheit und Archaismus die Sprache und den Wohlklang der Wörter respektiert. In dieser umständlichen und dennoch vagen Definition offenbart sich das ernste Dilemma, das dem französischen Vers durch die Entwicklung der Sprache erwachsen ist, die im 19. Jahrhundert seine Basis und Einheit, das Prinzip der festen Silbenzahl, erschüttert hat, ohne daß bis jetzt eine andere gefunden wäre. Die Verf. empfinden das auch und helfen sich mit der Behauptung, daß der französische Vers überhaupt nicht isoliert gemessen werden könne, daß z. B. ein Alexandriner als solcher nicht durch seine feste Silbenzahl gebildet sei, sondern in höherem Maße dadurch, daß er zu einer Reihe von Versen gehört. Die Schwierigkeit selber wird damit natürlich nicht aus der Welt geschafft. Dies Kapitel streift auch kurz die Hiatfrage und akzeptiert den seit 1890 erreichten Zustand, der die Lösung von Fall zu Fall der Entscheidung und dem Takt des einzelnen überläßt. Hier ist wiederum ein charakteristisches Detail. Bei der Kritik der älteren Regel übersieht der Traité ganz den springenden Punkt, nämlich daß der Hiat niemals verpönt wurde, wofern er nur orthographisch maskiert war. Nichts veranschaulicht besser, welch starken Einfluß das Schriftbild sogar auf einen Dichter wie J. Romains ausübt, der, wie seine Verse und das nächste Kapitel (Les accords) beweisen, außerordentlich empfänglich für das Auditive ist. Es behandelt die klanglichen Bindungen. Entsprechend ihrer Praxis verwerfen die Verf. den Reimzwang, aber nicht durchaus den Reim und rechnen daneben mit Assonanz und Konsonanz (z. B. sentinelle: nulle) als Bindemitteln. Die Lauteffekte, die sie aufzählen, sind bekannt, als Reimersatz in der modernen Poesie geläufig und von jeher im Versinnern als Zutat zum Reim (man erinnere sich nur, wie raffiniert Racine oder V. Hugo ihre Verse mit Anklängen der verschiedensten Art durchwoben haben). Aber neu ist die Betonung der konstitutiven Rolle, die ihnen im modernen Vers zufallen soll und außer der vielfach unglücklichen, unnötig Verwirrung stiftenden Terminologie die Systematisierung und Klassifikation, die so liebevoll bis ins allerkleinste ausgesponnen wird, daß den Verf. selber davor bangt, an die Rhétoriqueurs zu gemahnen. Und in der Tat, so weit sie von deren Kunstanschauung entfernt sind, ganz fremd ist ihnen der formalistische Spieltrieb nicht, in dem sich die Poesie des Mittelalters vollends totgelaufen hat, wenn er sich auch nur in der Freude am Einschachteln in Rubriken, Unterrubriken und Unterunterrubriken verraten darf[1]). Kap. III und IV befassen

---

[1]) Noch tiftelnder rubriziert Jean Hytier, Théorie constructive du vers classique-moderne (in der Zeitschrift Le Mouton Blanc, November

sich mit den für Versgruppen, Strophen und Reihen auftauchenden Fragen. Bemerkenswert ist, wie kritisch die Verfasser über das Enjambement urteilen; die Verschwendung, die das romantische Drama damit getrieben hat, auch wo nicht besondere Wirkungen erzielt werden sollten, wird streng getadelt. Das Schlußkapitel (Vue d'ensemble . . . Règles, remarques et conseils) ergänzt die Ausführungen und präzisiert zusammen mit dem Vorwort den Sinn und die Tragweite des Traité.

Sie geben sich negativ vor allem in der vernichtenden Kritik am Verslibrismus kund. Die Verf. werfen ihm vor, daß er den Vers nicht reformiert, sondern zerstört hat 1. weil er es unterlassen hat, die Abschaffung alter *éléments d'obligation* durch Schaffung neuer zu kompensieren, die Entspannung durch neue Einengung (daher unbestreitbarer Verfall des Technischen, Handwerklichen), 2. weil er gerade wesentliche *éléments d'obligation* abgeschafft hat, darunter das unentbehrlichste, einen gesetzlich formulierbaren Rhythmus (daher, als auch noch der Reim aufgegeben wurde, der Vers überhaupt zu existieren aufhörte und sich von Prosa nur mehr kraft einer subjektiven, willkürlichen Entscheidung des Dichters unterschied, die sich dem Leser lediglich durch die typographische Gruppierung offenbarte). S. 24 heißt es: «Certains verslibristes . . . ont prétendu que le vers libre avait sa technique et que le rythme même en était

---

1923). Dieser Versuch, dessen Vermittlung ich E. R. Curtius verdanke, sei angezogen, weil er auf R. und Ch. fußend vielfach über sie hinausgeht. Das Ziel ist das gleiche, Aufsuchung einer metrischen Disziplin als Grundlage für einen modernen Klassizismus. Im Mittelpunkt stehen die klanglichen Bindungen, deren Arten tabellarisch dargestellt werden. Um die Vollständigkeit zu erreichen, die er bei R. und Ch. vermißt, will Hytier die verschiedenen Möglichkeiten konstruktiv errechnen. Er begreift darunter als Bindung sogar das bloße Vorhandensein konsonantischen Elements wie in *route*: *ville*, (was er in seinen „Dissonanzen"-Tabellen aufzählt, gehört in ein anderes Kapitel). Vor der Menge der sich so ergebenden Kombinationen erscheint ihm das ältere Reimverfahren als dürftig. Kein Wunder, da die Zahl der Bindungsmöglichkeiten natürlich in dem Maß zunimmt, in dem der Gleichklang, bzw. Anklang flüchtiger wird. Trotzdem kann man von dem Reimverfahren nicht wie H. ohne weiteres behaupten, es besäße weniger Reiz der Abwechslung und des Unerwarteten; das sind Eigenschaften, die nicht vom lautlichen Charakter allein, sondern auch vom Sinn abhängen. Und die an sich richtige Behauptung, daß ein feines Ohr imstande sein wird, mehr oder weniger klar alle, auch leise, diskrete Klangbeziehungen in und zwischen Versen zu erfassen, übersieht die besondere Funktion, die der Gleichklang am Zeilenende und erhöht im französischen Vers hat, da dessen Einheit weder durch die (illusorisch gewordene) feste Silbenzahl noch durch bestimmte rhythmische Gestalten wie z. B. im Hexameter verbürgt ist. Wenn sich im Französischen bis ans Ende des 19. Jahrhunderts trotz wiederholter Experimente niemals wie im Italienischen und Spanisch-Portugiesischen der reimlose Vers, bzw. die (schon im Mittelalter verhältnismäßig früh zurückgedrängte) Assonanz durchzusetzen vermochte, so muß das mit dem Bedürfnis zusammenhängen, wenigstens den Abschluß der Zeile deutlich zu markieren, wie das nur durch einen entschieden fühlbaren Gleichklang geschehen kann. Wie sehr die „Akkordisten" ihr Verfahren überschätzen, als wäre es eine neue Entdeckung, ein bislang vergraben gewesener Schatz,

soumis à des conditions définies. Mais ils n'ont pas dépassé cette affirmation d'ordre général ou du moins, quand ils l'ont fait, se sont ils contentés d'exprimer, plus ou moins nettement, l'idée que c'est l'inspiration du poète qui lui dicte à chaque moment son rythme, et que la loi du rythme est de se plier avec docilité au mouvement de l'esprit, ce qui revient à dire qu'il n'y a point de loi et que le rythme est un élément de liberté.» Und die Forderung, daß der Rhythmus nicht frei sein darf, schon unterstrichen S. 14f.: notwendig ist «une division *obligatoire*, c'est-à-dire tout à fait indépendante du mouvement propre de la pensée ou de l'inspiration.» Diese Sätze sind eine energische Absage an das sich von der Romantik an akzentuierende Bestreben, zu einem von überindividueller Gesetzlichkeit befreiten, von Mal zu Mal von innen heraus geborenen Rhythmus durchzustoßen (vgl. meine Literaturgeschichte in Walzels Handbuch, wo ich versucht habe, die Etappen der Entwicklung inmitten einer allgemeinen, gleichgerichteten Strömung zu skizzieren, S. 24ff. und die dort zitierte Äußerung de Souzas). Und da dies Bestreben in einen größeren Komplex verflochten ist, dessen Teile alle auf das im Begriffspaar der organischen Ordnung und der inneren, individuellen Gesetzmäßigkeit enthaltene Ideal zurückgehen, das die Romantik gegen die äußerliche Ordnung und die mechanische Regelhaftigkeit (wie sie sagte) des Klassizismus ausspielte und das sich in der französischen

---

beweist Hytiers kuriose Vergleichung einer Strophe von J. B. Rousseau mit einer modernen.

Une gloire le découPe, ...P
Un souffle saint l'enveLOPpe, ...P...L...O
Et voici qu'en langues d'OR .... O...R
Gonfle, s'apaise et palPiTe ......P.............. T
Sur l'enclume et sur l'auTEL...... L............T
La présence d'un Dieu fORt .... O...R

Alle Zeilenausgänge sind fortlaufend klanglich miteinander verbunden, nirgends ein Abreißen, ein Loch, betont Hytier, ungleich reicher und geraffter als in der Strophe von Rousseau, die nur Reime hat, die immer nur je zwei Zeilen miteinander verbinden, und in der die Verse 4 und 5, 6 und 7 unverbunden auseinanderfallen. Wenn er aber bei Rousseau die den Reimvokal umringenden Konsonanten ebenso typographisch herausgehoben hätte, wie er das bei der modernen Strophe macht, hätte er konstatieren können, daß Vers 4 und 5, 6 und 7 miteinander verbunden sind (im letzteren Fall hat ihn die verschiedene Orthographie irregeführt), daß überhaupt von V. 1—10 eine nicht abreißende Kette läuft und daß, von den Vollreimen ganz abgesehen, eher ein Plus als ein Minus klanglicher Bindungen vorhanden ist, (womit kein Urteil über die Qualität ausgesprochen werden soll; die Verantwortung für die Beispiele trägt Hytier):

1 Les cieux instruisent la TERRE .T..E.....R
2 A révérer leur auTEUR:.........T.....Ö..R
3 Tout ce que leur globe ensERRE, ...E.....R
4 Célèbre un Dieu créaTEUR ......T.....Ö..R
5 O quel sublime canTIQUE.......T........... I..K
6 Que ce concert magnifIQUE .... I..K
7 De tous les célestes CORps!.............. R.... K..O
8 Quelle grandeur infiNIE! .... I.........N
9 Quelle divine harmoNIE .... I.........N
10 Résulte de leurs accORds! .... R.... K..O

Literatur des 19. Jahrhunderts zwar niemals völlig, geschweige denn extrem entfaltete, aber doch immer wieder an verschiedenen Punkten aufflackerte, so bedeuten die Sätze auch einen Protest dagegen und damit die Abkehr von einer der Bahnen, wo die individualistische Grundtendenz der Romantik am auffallendsten zu spüren ist, wenn auch die Hemmungen wirksam genug blieben, um den Anlauf zu bremsen.

Der Wille zu solcher Abkehr und vor allem der Wille, mit dem als chaotisch und anarchisch empfundenen Zustand aufzuräumen, der 1890 hereinbrach, spiegelt sich schon in der Tatsache, daß mit dem Traité eine richtige Verslehre, deskriptiv und normativ gedacht (wie ausdrücklich betont wird), entstanden aus einer Vorlesung mit praktischen Übungen (an der Ecole du Vieux-Colombier), ein halbes Jahrhundert nach dem parnassischen *Petit Traité* Banvilles und drei Jahrzehnte nach dem Ansturm des Verslibrismus erscheint. Die Verfasser werden den von ihnen vorgeschlagenen Kodex kaum in Bausch und Bogen als definitiv betrachten. Deswegen ist er nicht weniger symptomatisch, im Prinzipiellen für die Erkenntnis, daß eine neue Disziplin not tut, in den Einzelheiten für die Erkenntnis, daß sie nur in Fühlung mit der Vergangenheit, nicht in Losreißung von ihr gefunden werden kann. Die Technik des 20. Jahrhunderts wird eine Sprossung der Technik des 17. Jahrhunderts sein, aufgebaut auf der Technik Malherbes, die nur erweitert und mannigfaltiger, abwechlungsreicher gemacht zu werden braucht. So verkündet die Vorrede mit einer Huldigung für Malherbe, die in vielen ähnlichen Stimmen der Gegenwart ihr Echo hat. Also Rückkehr zum Klassizismus? Ja — aber mit Einschränkungen und Errungenschaften, die ihn den Bedürfnissen einer geänderten Zeit anpassen. Und Rückkehr nicht als gedankenlose, unfruchtbare Übernahme der fertigen Poetik des 17. Jahrhunderts, sondern in überlegter Anknüpfung eine Wiederbelebung aus Kontinuität des Geistes heraus oder (wie E. R. Curtius es glücklich formuliert[1]), am Schluß seines Aufsatzes über Valéry Larbaud, wo er die Anzeichen einer Renaissance der klassischen Tradition zusammenstellt und deutet): aus Wahlverwandtschaft der ästhetischen Instinkte.

Freiburg i. B. H. Heiss.

Jos. Feldmann, *Ortsnamen, Ihre Entstehung und Bedeutung.* Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Ortsnamen. Halle (Saale), Buchhandlung des Waisenhauses 1925. 143 S.

Wilhelm Sturmfels, *Etymologisches Lexikon deutscher und fremdländischer Ortsnamen.* Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, Berlin u. Bonn 1925. 157 S.

Veröffentlichungen über Ortsnamenkunde, die außer den Sprachforscher auch noch den Geographen und Historiker interessiert, werden stets freundliche Aufnahme finden, denn nur wenige wagen sich an dieses schwierige Gebiet. Feldmanns Buch stellt in übersichtlicher Darstellung das Wichtigste aus dem Bereiche der Ortsnamenkunde zusammen. Besonders berücksichtigt sind naturgemäß die deutschen Ortsnamen, fremdsprachliche werden meist nur vergleichsweise herangezogen. Den 15 Kapiteln des Textes schließen sich Index und Literaturverzeichnis an. Im allgemeinen zeigt sich Verf. mit seiner Materie vertraut. Neben der Germanistik beherrscht

---

[1]) Französischer Geist im neuen Europa, Deutsche Verlagsanstalt 1925, S. 222ff.

er auch die für die deutsche Ortsnamenkunde unerläßliche Slavistik, unerläßlich deswegen, weil sicher ein Drittel der deutschen Ortsnamen slavischen Ursprungs ist.

Im einzelnen möchte ich bemerken: S. 44 heißt es, „*Kempen*" (bei Neuß) brauche nicht von lat. *campus* abgeleitet zu werden, sondern gehe auf sächs.-fries. *Kamp* „Feld" zurück. Dieses selbst aber beruht auf *campus* (Lehnwort, vgl. Weigand-Hirt, Deutsches Wb. s. v. *campus*). — Es ist betrübend, daß die einleuchtende Lessiaksche Etymologie von *Klagenfurt* als Furt der Klagen (mythische Wesen) noch immer nicht durchdringen will[1]. S. 60 gibt Verf. die veralteten Etymologien *Glanfurt* und *Claudii forum*, deren Unhaltbarkeit Lessiak für jeden Sehenden unwiderleglich dargetan hat.

Eine schöne Analogie zu *Klagenfurt* = Furt der Klagen bietet die Deutung von *Elberfeld* als Feld der Elben = Elfen (vgl. Verf. S. 57). — Zur Etymologie Havana[2] < Hafen (S. 71) wird der Romanist bedenklich den Kopf schütteln. Der Name dürfte aus der Sprache der Eingebornen stammen (vgl. Sturmfels, s. v. *Habana*). — S. 86: auf *roboretum* „Eichenwald" beruht außer *Roroth* (bei Trier) auch *Rovereto* in Südtirol. — S. 87: *Ponholz* (*Holz* = Wald) ist wohl nicht „Buchenwald", sondern „Bannwald". — So geht auch S. 88 *Vohwinkel* nicht auf *Voh* = Föhre zurück, sondern dieses *Voh* bedeutet „Füchsin", ist also = „Fuchswinkel". — Zu *Leimen* < Leimheim = Lindenheim vgl. engl. *lime* „Linde".

Sturmfels' Etymol. Lexikon — wie sich diese alphabetische Zusammenstellung von Ortsnamen etwas pompös nennt — ist eine willkommene Ergänzung zu dem Buche Feldmanns. Der Verfasser eines allgemeinen etymologischen Ortslexikons hat eine schwere Aufgabe. Würde man von ihm kritische Beherrschung des gesamten Stoffs verlangen, so müßte er in allen Sprachen des Erdkreises bewandert sein. Da auch der Rezensent kein linguistischer Wundermensch ist, so wird er bei Besprechung eines solchen Werkes zur Nachsicht geneigt sein. Immerhin ließen sich bei größerer Achtsamkeit solche Inkonsequenzen vermeiden wie die zwiefache Deutung von *Görz*. Einmal (s. v. *Görz*) wird der Name richtig als slaw. *gorica* (Dim. von *gora* „Berg") gedeutet, ein andermal fälschlich zu *Graz* aus slaw. *gradez* (*grad* = Burg) gestellt (s. v. *Graz*). Diese Etymologie, die einem Slavisten einen Nervenchoc verursachen könnte, habe ich schon gelegentlich der Besprechung von Wasserziehers „Sprachgeschichtlichen Plaudereien" gerügt. (Vgl. diese Zf., Bd. 32, S. 81). — Bei *Klagenfurt* steht natürlich auch die unausrottbare falsche Etymologie (*Furt* an der *Glan*; vgl. weiter oben). — Bei *Havre* fehlt der Artikel, mit dem es immer gebraucht wird (*Le Havre* [*de grâce*]) und der sich aus der Etymologie < deutsch *Hafen* erklärt. (Vgl. port. *Oporto* < *illum portum*). — *Genua* hat nicht mit *Genf* gleiche Herkunft, sondern geht auf lat. *Jenua* zurück, woraus lautgemäß ital. *Genova* wurde. — Daß bei dem geringen Umfang des Büchleins unter den

---

[1]) Lessiak hat zu wiederholten Malen seine Etymologie ausführlich begründet, so in Carinthia, Bd. 112, S. 62ff. sowie im Archiv f. slavische Philologie Bd. 32, S. 183ff., worauf mich Kollege Dr. H. P. Meier freundlichst aufmerksam macht. Vgl. auch meine leider vergebliche Abwehr der falschen Etymologien in dieser Zf., Bd. 33, S. 65 gelegentlich der Besprechung von Wasserziehers „Spaziergänge durch unsere Muttersprache".

[2]) Im Index steht fälschlich Havanna.

Ortsnamen eine knappe Auswahl getroffen werden mußte, versteht sich von selbst. Doch vermisse ich immerhin von italienischen Städten z. B. *Pola*, *Spezia*, *Mantua*, *Verona*, von spanischen *Oviedo*, *Murcia*. Hoffentlich präsentiert sich das im allgemeinen recht brauchbare Büchlein bei einer Neuauflage in wesentlich erweitertem Umfang.

L. Sainéan, *Les sources indigènes de l'étymologie française.* Tome premier: Nouvelles perspectives. XII, 448 pag. Tome deuxième: Réalités et mirages. 519 pag. Paris, E. de Boccard, éditeur. Anciennes maisons Thorin et Fontemoing 1, rue de Medicis 1925.

Die zwei mächtigen Bände, die mir zur Besprechung vorliegen, sind ein novum in der Romanistik. Sie stellen die französische Etymologie dar, nicht in Form eines Wörterbuchs, sondern in Abhandlungen. die den Stoff nach begrifflichen Gruppen geordnet vorführen. Die neue Richtung des Werkes prägt sich schon im Titel aus: Die einheimischen Quellen der französischen Etymologie: Damit ist auch sein polemischer Charakter notwendigerweise gegeben, denn während die ältere etymologische Schule wie fasziniert auf das Vulgärlatein blickte, Wörter aus verschiedenen Epochen einfach darin zu verankern suchte, ja sich nicht scheute, im Notfalle eigene mehr oder minder phantastische Konstruktionen zu wagen (supponierte Formen), zeigt uns Sainéan die sprachbildende Schöpferkraft der französischen Volksseele; unermüdlich studiert er die Sprache der unteren Volksschichten, das neue und alte Argot der Städte, die Patois der Bauern. Auch in dem Sinne bricht er mit der älteren etymologischen Schule, daß für ihn nicht die Lautgestalt des Wortes die Hauptsache ist, sondern dessen geistiger Inhalt. Schon in seinen früheren Arbeiten, den Studien über die Tiermetaphern, die eigentlich zu früh gekommen waren, um bei den noch ganz im Phonetischen befangenen Fachgenossen die gebührende Würdigung zu finden, hat er die erstaunliche Bildkraft der Sprache (création métaphorique) aufgezeigt. Auf diesem Wege schreitet Verf. in seinem neuen Werke erfolgreich fort. Es gelingt ihm, in zahlreichen Fällen durch die stetige Beobachtung des Metaphorischen die Herkunft vieler bisher dunkler oder falsch gedeuteter Wörter klarzulegen und uns die unermüdlich tätige Phantasie des Volkes erkennen zu lassen, die fortwährend neue sprachliche Werte schafft.

Neben dem Metaphorischen kommen auch andere Faktoren volkstümlicher Sprachschöpfung wie Lautsymbolik (mots expressifs) und Kindersprache zu ihrem Rechte. Man kann wohl sagen, noch hat uns kein Gelehrter einen so klaren Einblick in die sprachliche Werkstatt des Volkes gewährt. Jetzt erkennen wir erst, wie sehr die älteren Etymologen das Weiterleben der Sprache ignoriert haben; man bedenke nur, welch geringe Beachtung in der etymologischen Forschung die Argots gefunden haben, deren Bedeutung für die Entwicklung speziell des Französischen erst Sainéan mit seinen Werken L'argot ancien, Le langage parisien au XIXe siècle festgestellt hat.

Ich möchte beinahe sagen, Sainéans Werk wirkt auf den Leser ethisch: befreiend und ermutigend. Ein frischer Luftzug dringt in die Stickluft der Gelehrtenstube. Die mühseligen Gerüste konstruierter Substrate stürzen zusammen. Häufig löst sich dort, wo man früher Schwierigkeiten sah, die nur mit dem Aufwand profundesten Bücherwissens zu beheben schienen, das Problem dem nüchternen Blicke auf die einfachste Weise. Sainéans Werk ist eine Reaktion des gesunden Menschenverstandes gegen gelehrte Verstiegenheit.

Die zehn „Bücher" des Werkes führen uns durch alle Gebiete des sprachlichen Geschehens. Es werden behandelt: Metaphern (Tiere,

Pflanzen, unbelebte Natur, Künste und Handwerke, Mensch und Gesellschaft), semantische Reihen (z. B. *bavarder* = *patauger*, *bâfrer* = *railler*, *chaussure* = *bateau* etc.), volkstümliche Überlieferungen (Tiere, Tiersagen, Pflanzen, Wetterfolklore, antike Gottheiten, Teufel, Zauber, Heilige, übernatürliche Wesen, Glaube, Aberglaube, Brauch usw.), Patois, Jargon, Verbrecherargot, Geschichte und Zivilisation, Urschöpfung, Kindersprache, Sprache als Nachahmung, Empfindungswörter, Geräusche und Töne, tierische Laute, Lautsymbolik, Verhältnis des Französischen zum Vulgärlatein, Griechischen, Keltischen, Germanischen. Im Anhang A werden sprachliche Faktoren von sekundärer Bedeutung behandelt wie Funktion von Suffix und Präfix, Kreuzung, Volksetymologie, sprachliche Ironie usw., im Anhang B werden die französischen Entlehnungen aus orientalischen Sprachen (arabisch, persisch, türkisch) untersucht. Um das Nachschlagen zu erleichtern, hat Verf. nicht die Mühe gescheut, zwei Indices, einen der Wörter und einen der Begriffe zusammenzustellen.

Es ist nicht leicht, aus der Fülle interessanter Beispiele eine entsprechende Auswahl zu treffen. Es seien daher aufs Geratewohl einige Etymologien herausgegriffen: *bègue* „stammelnd, stotternd" (davon *bégayer* „stammeln") ist identisch mit westfranz. *bègue* (= schriftfranz. *bique* „Ziege"). „Stottern" ist also „meckern" (I 67f.), — *bélier* „Widder", das man früher von fränk. *bella* „Glocke" (REW. Nr. 1024) abgeleitet hat, geht auf *bêler* „blöken" zurück. (*bélier* = *mouton qui pousse des bêlements pour se faire suivre* II 40). — *se blottir* (I 11) „sich ducken" wurde ursprünglich von dem auf seiner Stange kauernden Falken gebraucht. Diese Stange hieß seit dem 15. Jahrhundert *blot*, was eine Nebenform von *bloc* ist. — *chicane* (I, 12) ist eigentlich ein Streit, der beim Kugelspiel (*chicane* „Kugel") entsteht. — Kulturhistorisch besonders interessant ist der Ursprung von *coquin* „Schurke". Das Wort bedeutet zunächst (12. Jahrhundert) einen in Pilgertracht verkleideten Bettler, dessen Hut mit Muscheln (*coques*) behängt war, so daß das Wort eigentlich „Muschelträger" besagt. (I, 110). — In Anjou bedeutet *cocasser* „gackern" (von der Henne, wenn sie ein Ei gelegt I, 81) — daher *cocasse* = „lächerliche oder zudringliche Person," dann auch Adjektiv in derselben Bedeutung (vgl. die abenteuerliche Herleitung im REW. Nr. 2362). — *chaloupe*, das man bisher von niederl. *sloep* abgeleitet, ist identisch mit *chalope*, das im 16. Jahrhundert „Nußschale" bedeutet (I, 145). — *filou* = *fileur* (*ou* steht für *eux* oder *eur*). Ein *filou* ist also ein *fileur de dupes*, d. h. einer, der auf Dummköpfe fahndet, um sie zu übertölpeln (II, 323). — *braque* „verrückt" ist identisch mit *braque* „Spürhund" (I, 64; vgl. *écervelé comme un braque*). Verf. vergleicht hiermit schweiz. *berou* „Widder" = *toqué*; auch stellt er in Anschluß an Diez span. *loco* „verrückt" zu ital. *allocco*, *locco* „Eule" (vgl. hierzu auch Spitzer, Bibl. dell' Arch. rom. serie II, vol. II/1, S. 89). — *dégringoler* „herabrollen", das im REW. Nr. 4777 von nd. *kringelen* „schlängeln" abgeleitet wird, stammt aus dem Pikardischen, wo *gringole* = steiler Hügel (I, 316). — *gravir* „emporklimmen", das man bald von *gradus*, bald von *graipjan* „greifen" ableiten wollte (REW Nr. 3831 u. 3831[1]), kommt von *grave* „Sandfelsen" (I, 241). — *grippe*, im REW. Nr. 1886 zu russ. *chripu* „Heiserkeit" gestellt, gehört zu *gripper* „erwischen, packen" (II, 360f.) Krankheitsnamen bezeichnen ursprünglich häufig eine gewaltsame Einwirkung von außen. Das russische Wort ist dem Französischen entlehnt. — *hanneton* „Maikäfer" hat man bisher mit deutsch „Hahn" in Beziehung gebracht (REW. Nr. 4026), es ist jedoch = *aneton* „Entchen" (I, 48). — *camus* „stumpfnasig" ist dasselbe

Wort wie *chamois* „Gemse“ (I, 92), wobei auf ital. *camoscio* verwiesen wird, das sowohl „Gemse“ als auch „stumpfnasig“ bedeutet; *camus* heißt also eigentlich „mit einer Gemsenschnauze behaftet[1])“.

maraud „Schurke, Lump“ (I, 58), über dessen Etymologie so viel gestritten wurde (vgl. REW. Nr. 5264) erweist sich ganz einfach als Bezeichnung des Katers, der in den Patois Zentralfrankreichs tatsächlich *maraud* heißt. Somit erklärt sich die Ableitung *marauder* „plündernd auf den Feldern umherziehen“ als ursprünglicher Ausdruck für die nächtlichen Beutezüge des Katers. — *marron* „große Kastanie“ (ital. *marrone*) gehört zunächst dem Patois des Dauphiné an und ist identisch mit südfranz. *marron* „Widder“. Verf. vergleicht prov. *belino* „Schaf“ und schweiz. *bocanna* „Ziege“, beides auch für „große Kastanie“ gebraucht. Diese Bezeichnungen stammen sicher von Kinderspielen her, wie dies Jud für die ähnlichen Namen des Tannenzapfens nachgewiesen hat[2]) (Bulletin de dialectologie romane, III, S. 14f.).

Wertvoll für semantische Studien sind die begrifflichen Zusammenstellungen, wie sie sich namentlich aus dem „index des idées“ ergeben. So wird der Begriff „Haken“ aufgefaßt als „Schnabel der Ente“ (*ane, anille* I, 85), des Kapauns (*capon* I, 173), des Truthahns (*codinde* ebenda) oder schließlich als Klaue des Sperbers (*breveux* II, 160). — Der Begriff „Knabe“ ergibt als Reflexe: Hündchen (*cadel* I, 190), Schweinchen (*gone* I, 191), Dieb (*gamin, polisson*, ebenda). — Auch zur Metaphorisierung des Begriffs „Mädchen“ müssen Tiernamen herhalten: Katze (*chato* I, 189), Färse (*moge* I, 190), Sau (*truie*, ebenda), kleine Elster (*piolle*, I, 191). — Den Korb finden wir verbildlicht als Eselin (*bourriche* I, 44) hohlen Baumstamm (*cabas* I, 126), als Hühnersteige (*gline* II, 160).

Auffallend ist die reiche Metaphernblüte von Grundbegriffen wie „Baumstamm“ (I, 123—138, II, 109—116) oder „Kot“ (I, 154—161, II 117—144). Besonders ergibig ist auch die Terminologie des Fischfangs (II, 146—198). Die weitaus größte Anzahl von meist sehr originellen Metaphern hat jedoch die Tierwelt gezeitigt (I, 55—121).

Einzelne Bemerkungen: Mit der Bezeichnung von Getreidehaufen durch Tiernamen (Bock, Ziege, Kater I, 149) vergleiche man ähnliche Namen im Deutschen. Über die Mythisierung dieser Begriffe vgl. H. Bertsch, Weltanschauung, Volkssage und Volksbrauch, S. 365, 378, 403. — Zu *brehaigne* „unfruchtbares Schaf“ (I, 76) gehört auch span. *brena* „brüchiger Boden“, zu dessen Erklärung man ein lat. *veranea* (REW. Nr. 9215) konstruiert hat. — Zur Etymologie von *coquecigrue* (I, 80) vgl. Riegler im Arch. f. n. Spr.-Lit., 145, S. 263f., wo *cigrue* aus *cig(ogne)* + *grue* gedeutet wird. — Die Zusammengehörigkeit von ital. *pitocco* „Bettler“ und mittelfranz. *pitaud*, id. sowie dessen Herkunft von prov. *pità* „aufpicken“ hat schon L. Spitzer (Zf. S. 695) erkannt[3]), ebenso bei *chauvir (des oreilles)* „die Ohren spitzen“ (I, 95) die Zugehörigkeit zu *chauve* „Käuzchen“ (Zf. 42, S. 16). — Zu *fringuer* „hüpfen“ (I, 86ff.) vgl. die aus-

[1]) Vgl. deutsch *Schafnase* für eine Apfelart (*L. Spitzer* in Z. f. rom. Phil. 42, S. 13, Anm. 1).

[2]) Z. B. *baron* „Widder“ (Puy de Dôme). Vgl. ähnliche Namen in deutschen Dialekten (O. Weise, Unsere Mundarten, S. 114).

[3]) Aus der Nichtberücksichtigung gleichzeitiger Forschungsergebnisse resultiert für den Verf. kein Vorwurf, da er während der langen Dauer der Drucklegung nicht in der Lage war, die neu erscheinende Literatur zu benutzen.

führlichen Äußerungen L. Spitzers in der Meyer-Lübke-Festschrift, S. 161ff.) — Zu *potiron* „Kröte" = „große Pilzart" (I, 102) vgl. Riegler in „Wörter und Sachen" VIII, S. 143, wo die mythischen Beziehungen der Kröte zum Pilz erörtert werden. — Die Etymologie bearn. *escarbalh* „Maikäfer" < *escarabilhat* „aufgeweckt" (I, 119) findet ihre Bekräftigung in einem Artikel L. Spitzers (Zf. 42, S. 27). — Zur Etymologie franz. *frasque* „toller Streich" < ital. *frasca* „Zweig" (I, 152) sei auf die ital. Redensart verwiesen: *aver un ramo*, womit sich deutsch „einen Sparren haben" vergleicht. — Die Herleitung des Wortes *cagnarda* „geschützter Platz > großes Segeltuch" von *canis* (I, 176) findet sich auch bei L. Spitzer (Zf. 40, S. 697ff.). — Derselbe bringt (Zf. 42, S. 201ff.) franz. *gouje* „Mädchen" mit *gouger* „Gänse stopfen" in Zusammenhang und verweist auf n.-main *gouje* = *grosse fille*; nach Sainéan (I, 190) ist *gouje* „Mädchen" hingegen eine Metapher von *gouje* „Schwein" (zum Vergleiche wird prov. *chourro* „Schwein" = „Knecht" herangezogen). Hierbei ist zu bemerken, daß man die Spitzersche Etymologie auch sehr gut für *gouje* „Schwein" gelten lassen kann: Schweine werden gemästet. — Bezüglich der Etymologie franz. *gamin* „Gassenjunge" < berry. *gamer* „stibitzen" (I, 191) vgl. L. Spitzer (Zf. 42, S. 201), der das Ztwt. zu prov. *se gamer* = *se moisir* stellt. Als Analogien führt er an *herpin*, *rapin*, *rapaz*, die alle zu Verben gehören, die „rauben", „raffen" bedeuten. — Sainéan (I, 210f.) erklärt den Gebrauch von Tiernamen für „Rausch" aus der Vorliebe gewisser Tiere für den Alkohol. Gegen diese Auffassung hat sich Rezensent an zwei Stellen ausgesprochen (Das Tier im Spiegel der Sprache, S. 9 u. „Wörter und Sachen", VI, S. 194, wo ausführlich dargetan wird, daß der Gebrauch von Tiernamen für Rauschzustände auf der volkstümlichen Vorstellung beruht, der Trunkene habe ein Tier in seinem Innern. — Die lautmalende Herkunft von *piaffer* „mit dem Fuße aufstampfen < großtuen" (I, 223, Anm. 1) hat auch L. Spitzer erkannt (Zf. 43, S. 594f.) — Zu dem wall. Ausdruck *vê de mas* „Märzenkälber" für einen plötzlichen Regenschauer vergleicht sich kärnt. *Märzenkalb* oder *Märzenkuh* = Märzenwind. (Riegler in dieser Zf. 33, S. 369). — Warum Verf. (II, 265) die Etymologie ital. *orco* (= franz. *ogre*) < lat. *Orcus* „Gott der Unterwelt" ablehnt, ist nicht einzusehen. Lautliche Schwierigkeiten sind nicht vorhanden, begriffliche ebensowenig. In der Tiroler Volkssage spielt der *Orco* geradezu die Rolle des Teufels (vgl. H. Bertsch, op. cit., 217, 321, 331, 353). Auffallend ist auch, daß in italienischen Märchen, so oft vom *Orco* die Rede ist, bemerkt wird, er hause in einem finsteren Wald. Über das Weiterleben von *Orcus* im Spanischen sowie in deutschen Mundarten vgl. Riegler im Arch. rom. VIII, S. 341. — Zu *daru* „bauchig, dickleibig" (I, 313) vgl. L. Spitzer Zf. 42, S. 198ff. sowie Zf. 43, S. 326ff., wo „*chasse au daru*" gedeutet wird. — Zu dem Bedeutungswandel von *trimer* „hart arbeiten > wandern" (I, 359) vgl. franz. *travailler* „arbeiten > engl. *to travel* „wandern". — Es sollte mit aller Deutlichkeit darauf hingewiesen werden, daß das lautliche Verhältnis zwischen b und f, wie es sich findet in den Wortpaaren *caborno* — *caforno*, *écouble* — *écoufle*, *gobi* — *gofi* usw. (I, 404) dem Verhältnis des Lateinischen zu den übrigen italischen Dialekten entspricht. (Vgl. *tibi* — *tefe*, *sibilare* — *sifilare*, *bubalus* — *bufalus* usw.). — Zu picard. *empafer* (= *empafler* = „mit Speise überladen" I, 436) vgl. österr. *pampfen*. — Auf die Wesensgleichheit von *crécelle* „Turmfalke" und *crécelle* „Kinderklapper" (II, 12, 19) wurde schon von Riegler im Arch. f. neuere Spr. u. L. (147, S. 98, Anm. 2) hingewiesen, wo auch zum Vergleich rum.

sfârcioc „Specht" und *sfârciog* „Kinderklapper" herangezogen werden. — Span. *pata* „Ente" (port. „Gans", II, 41) ist wohl identisch mit *pata* = pie y pierna de animales und nimmt Bezug auf den watschelnden Gang dieser Vögel, ist also in eine Reihe zu stellen mit franz. *patois, pataud, patauger, patrouiller*, deutsch *patschen* usw. Vgl. Riegler, Festschrift der 50. Versammlung deutscher Philologen, Graz, 1909, S. 33 und Arch. rom. VI, S. 10.) — Zu den Schmetterlingsnamen (II, 54) vgl. die Untersuchung Öhls: Elementare Wortschöpfung *papilio-fifaltra-farfalla* in Schuchardt-Festschrift (Bibl. dell' Arch. rom. II, vol. 3, S. 75ff.) — Zu ital. *fanfare* „trompeten" (II, 55) ist noch zu stellen *fanfulla* „Trompete". — Die Bezeichnung der Kröte als *pauvre homme* in Lothringen und in den Vogesen (II, 76) ist sicher mythisch zu deuten. Über Kröte = büßende Seele vgl. Riegler im Arch. f. neuere Spr. u. L., 149, S. 275. — Zu prov. *toc* „Baumstumpf" (II, 115) vgl. schwed. *tok* (*toker*) „Narr", deutsch-dial. (Kärnten) *Tocker* „Dummkopf" (elementarverwandt). — Ital. *pollino* „Sumpf, Moor" (II, 124) gehört wohl nicht zu *pollo* „Huhn", sondern zu *polla* „Wasserader," „Springquell" (vgl. REW. Nr. 6818 lat. *pullare* „keimen"). — Die Notwendigkeit einer Trennung von afrz. *derver* (*desver*) „verrückt werden" und *rêver* „träumen" hat auch L. Spitzer erkannt (Zf. 42, S. 25). — Neben der Etymologie *requin* „Haifisch" < wallon. *raquin* < *raque* „Schlamm" (II, 349) ist die Spitzersche Herleitung des Wortes von prov. *raca* = *grappiller* (Zf. 42, S. 342f.) immerhin zu beachten. Um zwischen den beiden Etymologien zu unterscheiden, müßte man vorerst wissen, ob das Wort zuerst im Norden oder im Süden aufgetaucht ist. Die Tiergeographie weist eher nach letzterem.[1]) — Daß franz. *faubert* „Schiffsbesen" (II, 350) ein Eigenname zugrunde liegt, hat bereits Schultz-Gora erkannt. (Zf. 18, S. 135 u. 32, S. 461). Vgl. hierzu noch L. Spitzer in Zf. 42, S. 28ff. — Die im Pariser Argot übliche Redensart *avoir mangé du singe* „schlecht gelaunt, unruhig sein" (II, 356) beruht auf der volkstümlichen Vorstellung, der Mensch erwerbe sich die Eigenschaften des Tieres, dessen Fleisch er ißt. So macht Hasenfleisch furchtsam, Bärenfleisch mutig, Ziegenleber geschwätzig (die meckernde Ziege ist Symbol der Geschwätzigkeit). Vgl. die ital. Redensart *aver mangiato fegato di capra*, d. h. ein Geheimnis ausplaudern (Riegler in dieser Zf., Bd. 30, S. 126f.).

Zum Schlusse sei mir eine pädagogische Bemerkung gestattet: So sehr ich Sainéans Werk, das eine wertvolle synthetische Ergänzung zu Wartburgs großem, im Erscheinen begriffenen Französischen etymologischen Wörterbuch darstellt, eine möglichst weite Verbreitung wünsche, möchte ich es doch nicht in den Händen von Anfängern sehen. Diese könnten leicht in die Gefahr kommen, die historisch-phonetische Grammatik zu unterschätzen, denn in Sainéans Werk ist von der lautlichen Entwicklung der Wörter sehr wenig die Rede, der Verf. setzt eben beim Leser die Sicherheit auf diesem Gebiet als Selbstverständlichkeit voraus. Auch könnte sich bei dem stark polemischen Charakter des Werkes der angehende Romanist von der Bedeutung so hervorragender Gelehrter wie Schuchardt, Meyer-Lübke, Thomas leicht ein falsches Bild machen.

---

[1]) *P. Barbies fils* fragt sich (Revue des langues romanes, vol. 56, S. 231), ob das Wort aus den Eingebornensprachen Brasiliens stammt.

Im übrigen kann dem Werke prophezeit werden, daß es eine segensreiche Wirkung auf die Entwicklung der romanischen Sprachwissenschaft ausüben wird.

Klagenfurt. R. Riegler.

NEUE FRANZÖSISCHE LEHRBÜCHER FÜR BAYERN.

1. Schmid-Buck, *Lehrgang der franz. Sprache.* 1. Stufe. Oldenbourg, München.
2. Bernhard, *Franz. Lehrbuch.* Grundformen. Kellerer, München.
3. Schiedermair-Zettner, *Lehrgang der franz. Sprache.* Lindauersche Universitätsbuchhandlung, München.
4. Grund-Neumann-Bertholdt, *Franz. Lehrbuch.* Ausg. E. Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M.

Diese vier Bücher lagen zu Ende des Schuljahres 1925/26 als neuerschienene Unterrichtsmittel für Französisch als zweite Fremdsprache an bayrischen Realanstalten vor.

1. Schmid-Buck ist in seinem Gesamtaufbau wie in den einzelnen Teilen unoriginell und enthält manche Mängel. Seinen Texten fehlt es meist an Lebendigkeit, die an sich nicht schlechten Übungen sind nicht ausreichend, und die schon zu früh frei gestalteten Übersetzungen sind mit neuen Wörtern geradezu vollgepackt.

2. Das Bernhardsche Buch, das den ersten Teil eines in drei Bänden gedachten Unterrichtswerkes darstellt, ist mit sicherer Methodik angelegt. Die Texte, deren sprachliche Untadelhaftigkeit die Mitarbeit des Münchener Lektors Prof. Dr. Jules Simon verbürgt, geben in einfacher, durchwegs idiomatischer Umgangssprache Stoffe aus dem engeren und weiteren Anschauungskreise der Jugend und stellen zusammen mit den in der Fremdsprache gehaltenen guten und abwechslungsreichen Übungen eine kleine geschlossene, lebendige Sprachwelt dar. Ein deutscher Anhang bietet ausreichende, besonders das „regelmäßige“ Zeitwort übende Übersetzungsstoffe. Im ganzen ein gutes, gründliches Buch, das nicht nur solide Kenntnisse vermittelt, sondern auch für einen frischen Sprechunterricht geeignet ist. Doch ist meines Erachtens die Anlage des Buches für Schüler und Schülerinnen, die schon drei Jahre Englisch gelernt haben, zu elementar.

3. Das Unterrichtswerk von Schiedermair-Zettner, das die ganze Mittelstufe umfaßt, ist dem geistigen Verständnis der Jugend besser angepaßt als das eben genannte Buch. Die den verschiedenen Gebieten des Alltagslebens, den Realien und der Geschichte Frankreichs entnommenen gediegenen Stoffe treten in gutem, lebenden Französisch auf, kommen aber dem Bedürfnis der Jugend nach frisch erzählenden, dramatisch spannenden, auch dem Humor Raum gebenden Stoffen zu wenig entgegen. Auch vermißt man die für die Mittelstufe schon mögliche Anbahnung kulturkundlicher Einstellung. Die in einem Anhang zusammengefaßten französischen Übungen und *Thèmes* sind brauchbare Hilfsmittel für die methodische Verarbeitung und Aneignung der Formenlehre, wenn sie auch nicht alle berechtigten Wünsche erfüllen. Trotz der angedeuteten Mängel und der unverkennbaren Neigung zu unjugendlicher Nüchternheit ist das Buch, das von der unterrichtlichen Erfahrung seiner Verfasser und ihrer zielstrebigen Methode Zeugnis ablegt, als recht brauchbar und guten Erfolg versprechend zu empfehlen.

4. Das vierte Buch stellt eine von Dr. Bertholdt in Fürth mit großer Hingabe und Sachkenntnis besorgte Bearbeitung der bekannten Grund-Neumannschen Bücher dar. Es ist in all seinen Teilen durch reiche Mannigfaltigkeit gekennzeichnet. Die Texte, die alle echt französisches Gewand tragen und z. T. Originalstücke von bedeutendem literarischen Werte sind, umspannen einen weiten Stoffkreis; sie führen nicht nur in die herkömmlichen Gebiete des Schul- und Alltagslebens, sondern sie bringen vor allem auch die heitere, oft geistreiche Anekdote als Grundlage und beste Einführung in die Kulturkunde, deren Erweiterung und Vertiefung mannigfache Einblicke in das Gegenwartsleben der Franzosen und die in großen Zügen gegebene Entwicklungsgeschichte Frankreichs dienen. Viele dieser lebendigen und anregenden Stoffe bieten reiche Gelegenheit zum Erlernen der Sprache auf dem Wege des Sprechens und zu vielseitiger, die Selbsttätigkeit anregender fremdsprachlicher Verarbeitung. Die Übungen zeichnen sich nicht nur durch reichen Wechsel, sondern ebensosehr durch planmäßigen, Altes und Neues fortgesetzt glücklich verbindenden Aufbau aus. Die grundlegenden Dinge der Formenlehre und die wichtigsten Erscheinungen der Syntax werden eindringlich, abwechslungsreich und wirkungsvoll mit ständiger methodischer Wiederkehr des Wichtigen in der Fremdsprache geübt, in einer Weise, die einerseits gründliches Können und formale Schulung erzeugt, andererseits die allgemeine geistige Regsamkeit beträchtlich fördert. Die *Thèmes* bringen sehr reichhaltiges und oft inhaltlich (auch vaterländisch) wertvolles Übungsmaterial; besonders zu betonen ist die geschickte, systematisch fortschreitende Loslösung vom französischen Text. Ebenso wie die Übungen gehen die Übersetzungsstoffe darauf aus, den schon angeeigneten sprachlichen und grammatischen Stoff durch Einbeziehung in immer neue Zusammenhänge lebendig zu erhalten und zu festem Besitz zu machen. Alles in allem: ein ausgezeichnetes, lebendiges, straff gebautes, die mannigfachen Tätigkeiten der Spracherlernung geschickt miteinander verbindendes Buch, das einen geistvollen, an klaren, festgesteckten Zielen orientierten Arbeitsunterricht ermöglicht und ebenso der praktisch-sprachlichen Schulung wie einer humanistisch gerichteten Bildung dient.

Der Haupteinwand, den manche Kollegen gegen dieses vorzügliche Buch erheben werden, wird sein großer Reichtum an Stoffen jeder Art sein. Es ist in der Tat völlig unmöglich, dieses Buch auf der Mittelstufe zu bewältigen. Aber erstens ist es nicht nur für die Mittelstufe berechnet, sondern es umfaßt (bei einem sehr mäßigen Preis!) auch einen Teil der Oberstufe, und zweitens ist es bewußt auf Auswahlmöglichkeiten hin angelegt. Die reichhaltige Anlage gibt dem Lehrer die sehr zu begrüßende Möglichkeit bei jeder Durchnahme den Plan zu wechseln; außerdem lassen sich Streichungen, die je nach der Güte der Klassen in verschiedenen Ausmaßen notwendig sein werden, ohne Gefährdung der unumgänglichen Einheitlichkeit des Unterrichts leicht vornehmen. Bei richtiger Auswertung wird sich der Reichtum dieses Buches, das zu den wertvollsten französischen Unterrichtsmitteln zählt, gerade als einer seiner Hauptreize erweisen.

Nürnberg. Hans Raab.

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.